
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07016758 4





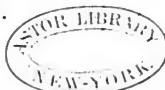
ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

SIEBEN U. ZWANZIGSTER JAHRGANG.



BENEDICTUS MARCELLO.





Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1825.

INHALT

des

siebenundzwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1825.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

II. Gedicht.

III. Nekrolog.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

b) Oper.

c) Kammer.

α) mehrstimmige Gesänge.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

β) für Ein Instrument allein.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

VI. Miscellen.

VII. Beylagen.

VIII. Intelligenzblätter.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **Nº. 1.** 1825.

Die Sendung der Töne.

Von Dr. Breidenstein.

Als Gott der Herr aus seinen Paradiesen
Die ersten Sünder zürnend einst verwiesen,
Und, weil sie seinen Willen nicht geehrt,
Vertrieben durch des Cherubs Flammenschwert;
Da kam der Fluch aus ihres Schöpfers Munde
Schnell über sie mit schreckenvoller Macht,
Der Fluch, der uns die allgemeine Kunde
Von Noth und Qual, von Tod und Grab gebracht.

Die Unschuld war geflohn aus ihren Herzen
Und eingestreut die bittre Saat der Schmerzen,
Die, Keime treibend in der Menschenbrust,
Schnell überwuchs die Blüthen ird'scher Lust;
Gefesselt war das bleiche Heer der Sorgen
An ihren Pfad, umstrickend ihren Fuss;
Der Abend wiegt's nicht ein, an jedem Morgen
Erwacht es neu und wehret dem Genuss.

Den trüben Blick, das Haupt gesenkt zur Erden,
Steht Adam trauernd unter seinen Heerden,
Baut nach des Richters strafendem Geheiss
Das Feld in seines Angesichtes Schweiss;
Die Gattin meidet seinen Blick, die Arme,
Weil sie sich neigte zu der Sünde Wahl,
Sie duldet schweigend, und mit stummem Harme
Verzehret sie sich in der Reue Qual.

Und Gott erbarmte sich der Sünder wieder,
Und sprach zu seinen Engeln: Steiget nieder,
Schwingt durch die Himmel euch von Raum zu Raum
Bis zu der Erde fernstem Wolkensaum:
Dort lasst der Töne freyen Strom erklingen,
Dass weit umher ihr Klang erschallen mag,
Dort hebet einen Hymnus an zu singen,
Wie ihr ihn sangt am sechsten Schöpfungstag.

Alsbald die Engel sich hernieder schwingen;
Die Harfen rauschen, weiche Stimmen dringen
Durch ihre Bebung, und des Himmels Lied
Ertönet in dem irdischen Gebiet;
Bald leis' verhallend, bald erhaben prächtig,
Ergeht im Wechsel sich die Melodie,
Bald süss bewegend, bald ergreifend mächtig
Entfaltet sich die reine Harmonie.

Bald strömt es fort in ungehemmten Wellen,
Die siegeslustig bis zum Himmel schwellen,
Und wird zum Sturm, der in des Waldes Nacht
Sich kühn ergeht, ein Ruf zur lauten Schlacht.
Bald wie der Vögel Chor in Lenzesstunden
Sich jubelnd in dem blauen Raume wiegt,
Dann wie von holdem Zaubernetz umwunden,
Wie sich der Ost an Blüth' und Blume schmiegt.

Da standen sie, entzückt von solcher Schöne
Der seelenmächt'gen wundervollen Töne,
Die Sterblichen, und Edens hohe Lust
Zieht wieder glänzend ein in ihre Brust;
Es fasset sie ein namenloses Sehnen,
Das tief sich aus dem Innersten ergiesst,
Bis dass gefüllt von glänzendhellen Thränen
Ihr Aug' zum erstenmale überfliesst.

Dann sinken sie in liebendem Verlangen
Sich in die Arme, halten sich umfangen,
Und wähnen mit der Töne leiserm Wehn
In sanftem Tode schmelzend zu vergehn.
Doch die verklangen schon in weiter Ferne,
Und ausgehallt verstummen sie nun ganz,
Da theilt der Himmel sich, und durch die Sterne
Erblicken sie den Herrn in mildem Glanz.

Der sprach zu ihnen: Dass euch etwas bliebe
Zum Zeichen meiner ew'gen Vaterliebe,
Zur Tröstung euch für das verlorne Glück,
Lass ich das Reich der Töne euch zurück.
Wenn ird'sche Wunden eure Seelen schmerzen,
Dann träufeln Balsam sie auf euern Schmerz,
Wenn nirgends Ruhe blüht für eure Herzen,
Dann führen sie den Frieden euch ins Herz.

Und singend ging nun Adam an's Geschäfte
Im Strom der Töne schöpft' er neue Kräfte,
Wenn er am schweren unheilvollen Tag
Der Macht des Schicksals kämpfend unterlag.
Und Eva freuete des Herrn Erbarmen,
Dess Blick die Büssrin nicht mehr zürnend traf,
Und singend wiegte sie in ihren Armen
Die ersten kleinen Kindlein in den Schlaf.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus.
Von M. *L. J. Döring.*

Seit einer Reihe von Jahren haben die Erscheinungen des Rhythmus die Aufmerksamkeit der Gelehrten und der Kunstfreunde vorzüglich auf sich gezogen, und die Erklärung dieser Erscheinungen, welche zugleich eine Entwickelung ihrer Gesetze ist, hat mehre durch Geist und Gelehrsamkeit gleich ausgezeichnete Männer beschäftigt. Obgleich diese durch vereinte Bemühungen viel Licht über den Gegenstand verbreitet haben, so stimmen die Resultate ihrer Forschungen doch selbst in Hauptpunkten nicht völlig überein und die Untersuchung über die ersten Grundsätze der Wissenschaft des Rhythmus scheint keinesweges so geschlossen zu seyn, dass es nicht erlaubt seyn sollte, eine neue Begründung derselben zu versuchen. Der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes, welcher vor längerer Zeit einen Versuch dieser Art gemacht und das Ergebniss davon denen, welche sich für die gedachte Wissenschaft interessiren, in einer kleinen Schrift (*Entwurf der reinen Rhythmik*. Meissen, bey Gödsche, 1817. 4.) zur Prüfung vorgelegt hat, macht Gebrauch von einem sich darbietenden Anlass, das, was er dort mit den nöthig scheinenden Beweisen vorgetragen und von dessen Richtigkeit ihn seitdem eine Menge von Beobachtungen nur noch vollständiger überzeugt hat, hier ohne Gerüste schlicht und einfach darzustellen. Dürfte er sich vom Leser eine Gunst erbitten, so wäre es diese, dass es demselben gefallen möchte, seine Sätze mit der Erfahrung unbefangen zu vergleichen. Um die Uebersicht zu erleichtern, soll der Vortrag in kleinere Abschnitte, deren jeder eine Frage zur Ueberschrift hat, abgetheilt werden.

Was ist Rhythmus?

Nach dem gemeinen Begriffe, welcher mit dem Worte Rhythmus verbunden wird, bezeichnet dasselbe ein gewisses gegenseitiges Grössenverhältniss von Zeitabtheilungen, welche in ununterbrochenem Zusammenhange auf einander folgen, und die Erfahrung giebt an, von welcher Art dieses gegenseitige Grössenverhältniss seyn müsse, wenn Rhythmus Statt finden soll. Die auf einander folgenden Zeitabtheilungen müssen einander nämlich entweder an Länge gleich oder die eine muss ein aliquoter Theil, d. h. die Hälfte, das Drittheil u. s. w. der andern seyn und folglich in ihr aufgehen. Rhythmus würde man also in solchen Verhältnissen anerkennen

| ♪ ♪ | oder | ♩ ♪ | oder | ♩. ♪ |

Ob nun gleich nicht alle Verhältnisse ungleich langer Zeiten zu einander, wo die eine ein aliquoter Theil der andern ist, für rhythmisch gelten und z. B. in einer solchen Reihe:

| ♩ ♬ |

kein Rhythmus anerkannt wird, so ist es doch umgekehrt gewiss, dass, wenn ungleiche Zeiten Rhythmus zulassen sollen, die kürzere allezeit ein aliquoter Theil der längern seyn muss; denn in solchen Reihen wie folgende:

| ♩. ♩ || ♩ ♪. || 𝅗𝅥 ♪. |
3 2 4 3 8 3

wo weder 2 in 3, noch 3 in 4, noch 3 in 8 aufgeht, würde Niemand Rhythmus anerkennen.

Es ist nun Thatsache, dass das Grössenverhältniss ungleicher Zeiten zu einander, vermöge dessen die kürzere in der längern aufgehen muss, für uns nicht umsonst da ist; denn wir zählen bey der Wahrnehmung oder Darstellung des Rhythmus bald mit mehr bald mit weniger Bewusstseyn die kürzere Zeit allemal so oft in der längern als sie darin enthalten ist, also nicht bloss

1 2 sondern auch 1 2 3 und 1 2 3 4

Daraus sieht man, dass wir bey der verschiedenen Länge der Zeiten doch nur ein Maass im Sinne haben und dass da, wo Rhythmus Statt haben soll, Einheit des Maasses entweder wirklich oder möglich seyn müsse. Einheit des Maasses der Zeiten ist also Grundgesetz des Rhythmus, und wo sie fehlt, ist kein Rhythmus.

Warum fordert der Rhythmus Einheit des Zeitmaasses?

Aber wozu diese Einheit des Maasses? Eben das Zählen, welches wir bey Hervorbringung oder Wahrnehmung des Rhythmus verrichten, führt zur Auflösung des Räthsels. Alle Dinge, welche wir zusammenzählen, d. h. in ein Ganzes, welches Zahl heisst, zusammenfassen, können wir nur nach einem Begriffe zusammenzählen, welcher allen zu zählenden Dingen gemein ist, und Dinge, an welchen wir nichts Gemeinsames bemerken oder uns nichts Gemeinsames denken, können wir auch nicht

in eine Zahl zusammenfassen. So kann man eine Rose und eine Nelke nicht zusammenzählen, so lange man an jeder das betrachtet, was sie von der andern unterscheidet und was die eine zur Rose und nicht zur Nelke, und die andere zur Nelke und nicht zur Rose macht. Beyden aber ist das gemein und darin sind sie einander gleich, dass sie **Blumen** sind. Denkt man sich nun dieses Gemeinsame, so kann man sie in eine Zahl bringen und sagen: **zwey Blumen**. Zeitabtheilungen können, da Länge die einzige Eigenschaft der Zeit ist, schlechterdings in nichts einander gleich seyn als in der Länge. Sind sie einander an Länge nicht gleich, so haben sie gar nichts Gemeinsames mit einander, können daher auch nicht in eine Zahl oder in ein Ganzes zusammengefasst werden.

Man kann nunmehr sagen: Rhythmus ist ein solches Grössenverhältniss stetig auf einander folgender Zeiten, welches eine Zusammenfassung derselben in eine Zahl oder in ein Ganzes gestattet.

Es ist jetzt sehr begreiflich, warum wir den Rhythmus gerade da, wo es auf ein Zusammenfassen mehrer in der Zeit auf einander folgender Dinge oder Erscheinungen ankommt, und namentlich in der Sprache und in der Musik suchen und finden. In der Sprache müssen nämlich Sylben zu Wörtern und Wörter zu Sätzen, in der Musik aber auf einander folgende Töne und Akkorde in musikalische Gedanken zusammengefasst werden.

Wo gehen die Zeiten an und wo hören sie auf?

Der Rhythmus erfordert Zeiten von einem gewissen Maasse. Soll eine Zeit ein gewisses Maass haben, so muss sie einen Anfangspunkt und einen Endpunkt haben, so:

1 2
. .

Hier wird die Zeit mit dem Punkte 1 als beginnend, mit dem Punkte 2 aber als aufhörend gedacht. Die Punkte 1 und 2 begränzen sie also und bestimmen ihr Maass; sie besteht nämlich aus der von den Punkten 1 und 2 begrenzten Linie. Nähme man den Punkt 1 hinweg, so hätte sie noch gar nicht angefangen, wäre also noch gar nicht vorhanden. Nähme man aber den Punkt 2 hinweg, so hätte sie keine Endgränze, folglich kein bestimmtes Maass. Jede Zeit dauert aber bekanntlich so lange, bis eine neue Zeit angeht. Die Zeit, welche mit dem Punkte 1 begann, dauert also so lange bis mit dem Punkte 2 eine zweyte Zeit eintritt, und diese Zeit dauert ihrerseits so lange, bis mit einem dritten Punkte eine dritte Zeit beginnt.

Nun kann aber die Frage gar nicht umgangen werden, was das ist, was in uns die Vorstellung einer anfangenden Zeit erregt und woran wir also die Zeitgrössen messen. Hier die Antwort: Der Erfahrung zu Folge muss eine in die Sinne fallende Veränderung vorgehen, wenn wir eine neue Zeit als beginnend denken sollen. Jede Veränderung aber setzt eine Bewegung voraus. Da aber jede Veränderung weder eher noch später Statt haben kann als die Bewegung vollendet ist, durch welche die Veränderung hervorgebracht wird, so muss der Anfang jeder neuen Zeit allemal in das Ende einer Bewegung fallen. Eine solche Bewegung ist z. B. ein Schlag mit der Hand oder mit einem Hammer. Denkt man sich drey solche Schläge nach einander,

1 2 3
. . .

so entsteht beim Auftreffen des ersten Schlages im Punkte 1 die erste Zeit, beim Auftreffen des zweiten Schlages im Punkte 2 die zweite Zeit, wobey zugleich die erste zu Ende geht und beym Auftreffen des dritten Schlages im Punkte 3 die dritte Zeit, wobey zugleich die zweite zu Ende geht. Eine solche Bewegung ist auch ein Strich mit dem Bogen auf einem Instrumente. Mit dem Endpunkte 1 des ersten Strichs entsteht die erste, mit dem Endpunkte 2 des zweiten Strichs die zweite, und mit dem Endpunkte 3 des dritten Strichs die dritte Zeit.

Ein Strich mit dem Bogen reicht daher nicht hin, das Zeitmaas eines Tonstücks anzugeben, sondern erst zwey geben das von 1 und 2 begränzte Maas einer Zeit an. Eine solche Bewegung geht auch bey einem ausgesprochenen Laute oder einer ausgesprochenen Sylbe vor, z. B.

1 2 3
. . .
a e i
du sie er

a und *du* geben den Anfang der ersten Zeit, *e* und *sie* den Anfang der zweyten, *i* und *er* den Anfang der dritten Zeit. „Wenn ich werde *drey* zählen,“ sagt man daher, „so müsst ihr Alle anfangen.“ Warum nicht eben so wohl: „wenn ich werde *zwey* zählen?“ Hier der ganz einfache Grund: Wir setzen hieher

eins zwey drey.

Enthielte das *eins* schon für sich eine Zeit von bestimmtem Maasse, so könnte man getrost sagen: „Wenn ich werde *zwei* zählen, so müsst ihr anfangen;“ denn jeder wüsste dann, wenn *eins* zu Ende wäre und *zwei* anginge. Allein so ist es nicht; *eins* giebt blos den Anfang einer Zeit, ihr Ende weiss man nicht eher als bis durch *zwei* der Anfang der zweiten Zeit gegeben wird, und nun erst ist denen, welche anfangen sollen, ein Maassstab gegeben, nach welchem sie sich richten können. „Eine so lange Zeit“ werden sie denken,“ als zwischen *eins* und *zwei* verfloss, muss auch zwischen *zwei* und *drei* verfliessen, und dann müssen wir anfangen.“ Eben so wäre es auch, wenn man das *eins, zwei, drei* durch Striche mit dem Bogen auf einer Saite ersetzen wollte.

Wir setzen nun fest: Das Ende einer Bewegung, man mag es nun sehen oder hören oder fühlen, giebt den Anfang einer Zeit. Und weil das Ende einer solchen Bewegung meist das Auftreffen eines Körpers auf einen andern, ein Schlag, Stoss und dergleichen ist, so nennen wir es mit einem lateinischen Ausdruck, welcher so etwas bezeichnet, *ictus*. *Ictus* ist uns also das Ende einer Bewegung, mit welchem eine Zeit beginnt. Solche *ictus* kann man sich aber auch blos vermöge der Einbildungskraft vorstellen, wie man denn, statt sich hörbar den Takt anzugeben, sich ihn blos in Gedanken angeben, ja ganze Reihen von Tönen, welche man nicht hört, vor seiner Vorstellung vorüber gehen lassen kann.

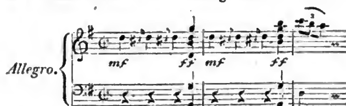
Was ist der gute und der schlechte Takttheil?

Zeiten werden gezählt, indem man die *ictus* zählt, mit welchen sie beginnen. Will man z. B. die durch drei Schläge mit der Hand entstehenden Zeiten zählen, so zählt man beim ersten Schlage die erste, beim zweiten die zweite u. s. w. Nun ist es aber ganz natürlich, dass die Seele diejenige Zeit, mit welcher die Zählung beginnt, und welche das Maass für die folgenden Zeiten und den Begriff für das zusammenzufassende Ganze hergiebt, besonders fixirt. Diese Zeit erhält dadurch in der Vorstellung eine Art von Vorzug, welchen wir Accent nennen wollen. In der Musik heisst sie nun der gute Takttheil (mit einem griechischen Ausdrucke Thesis); in der Sprache ist es die accentuirte Sylbe. Jede zu dem guten Takttheile hinzugezählte und mit ihm dadurch in ein Ganzes vereinigte Zeit heisst der schlechte Takttheil (griechisch Arsis); in der Sprache ist es jede accentlose Sylbe, welche auf eine accentuirte folgt.
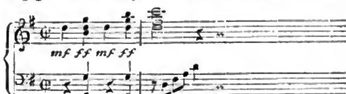
Worin besteht der Vorzug des guten Takttheils vor dem schlechten?

Der Vorzug, welchen der gute Takttheil vor dem schlechten erhält, kann keinesweges darin bestehen, dass er länger wäre als der schlechte; denn dann könnte ja der schlechte Takttheil nicht zu dem guten als ein Gleiches hinzugezählt werden, und überdiess widerspricht auch die Erfahrung. Allein, wie schon bemerkt worden ist, werden die Zeiten vermöge der *ictus* aufgefasst und gezählt und der gute Takttheil erhält also vor dem schlechten nur dadurch einen Vorzug, dass der *ictus*, mit welchem er beginnt, vor demjenigen *ictus*, mit welchem der schlechte Takttheil anhebt, ausgezeichnet wird. Dieser Vorzug oder diese Auszeichnung findet aber ursprünglich bloss in der Vorstellung Statt. Denn hört man die gleichen Schläge einer Wanduhr bey Bewegung des Perpendikels, so kann man einen Schlag, welchen man will, accentuiren und dadurch die mit ihm beginnende Zeit zum guten Takttheil machen, ohne dass in den Schlägen selbst, welche in der mechanischen Einrichtung der Uhr begründet sind, desswegen die geringste Veränderung vorginge. Allein in anderen Fällen geht die Vorstellung oft in die That über, und es geschieht etwas höchst Natürliches, wenn ich, indem ich den *ictus* des guten Takttheils in meiner Vorstellung heraushebe, und vielleicht auch will, dass die Zuhörenden ihn in der ihrigen ebenfalls herausheben sollen, es geschieht etwas höchst Natürliches, sage ich, wenn ich ihn dann durch einen stärkern Schlag mit der Hand, durch einen stärkern oder höhern Ton u. s. w. auszeichne; und eben so natürlich ist es, wenn die Zuhörenden durch den stärkern sinnlichen Eindruck bewogen werden, eben den *ictus* in ihrer Vorstellung herauszuheben, welchen ich heraushebe, und so die Zeit, welche mit dem stärkern Schlage, mit dem stärkern oder höhern Tone beginnt, zum Anfange einer Zählung, also zum guten Takttheil zu machen. Es ist daher in der Musik im Ganzen genommen am natürlichsten, die Zeit, auf welche die Tonica, der Grundton eines Akkords oder ein vollstimmiger Akkord fällt, zum guten Takttheil zu machen, und das Gegentheil davon ist meist nur dann

anwendbar, wenn der Hörer schon für eine Zählung bestimmt und gleichsam im Zuge ist. So stört z. B. folgendes vollstimmige Fortissimo mitten in einem Stücke die Zählung nicht



weil man schon in die Zählung eingeleitet ist. Dagegen würde folgender Anfang eines Tonstücks:



den Hörer, wenn er nicht vorher unterrichtet wäre, bestimmen, gegen den Sinn des Tonsetzers das zweyte und das vierte Viertel zum guten Takttheil zu machen, und erst der Eintritt des zweyten Taktes würde ihn belehren, dass er seine Zählung corrigiren müsse.

Warum können zwey gute Takttheile nicht unmittelbar auf einander folgen?

Leicht wird man den Grund einsehen, warum zwey gute Takttheile oder zwey Theses in einer Reihe gleich langer Zeiten nicht unmittelbar auf einander folgen können. Man müsste dann nämlich die Zählung bey der ersten aber auch bey der zweyten Zeit anfangen; man müsste folglich die erste aber auch die zweyte entweder in der Vorstellung allein oder zugleich auch in der Wirklichkeit auszeichnen, so dass also keine vor der andern ausgezeichnet wäre; man müsste die erste, aber auch die zweyte zum Begriffe des Ganzen und zum Maasse machen, so dass jede von beyden die messende Zeit, keine aber die gemessene wäre.

(Die Fortsetzung folgt.)

RECENSION.

Der Ostermorgen, von Tiedge; Cantate für drey Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte — — in Musik gesetzt von Sigismund Neukomm. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Wir nennen hier den Lesern ein Werk, von dem wir mit voller Ueberzeugung — begründet, nicht nur auf genaue Prüfung desselben, sondern auch auf öftere Erfahrung seiner Wirkung an uns und nicht wenigen Anderen — versichern können, es werde Allen, die für diese ganze Gattung sich Sinn und Zuneigung erhalten haben, übrigens Musikkennern, oder nicht, sehr willkommen seyn und vielen, wahrhaft edlen Genuss gewähren. Es ist entstanden auf Veranlassung der Feyer des Todtestages der letztverstorbenen, allgemein verehrten Herzogin von Curland durch die Ihrigen, und mehre, ihrem Hause als Verwandte oder Freunde zugethane, geehrte Personen. Zu den Letztern gehören auch der Dichter und der Componist. Die Feyer selbst sollte keine weichlich klagende, sondern eine christlich erhebende seyn; wesshalb auch, in Dichtung und Musik, zwar dem Grabe sein Recht widerfährt, weit mehr aber dem Leben, das über demselben hinaus liegt. Und da nun zugleich jener Entschlafenen, als Person, und alles Persönlichen oder sonst speciell Bezüglichen, gar nicht Erwähnung geschieht: so führt das Werk mit Recht den Namen, der Ostermorgen, in wiefern dieser als Moment der Feyer des allgemeinen Auferstehungsfestes aller fromm Entschlafenen gedacht wird.

Aus jener ersten Bestimmung des Werkes hat sich nun auch seine äussere Gestaltung und Anordnung, die Wahl der Kunstmittel, die Schreibart, die Dauer, sowohl des Ganzen, als der einzelnen Stücke, ergeben; und der Componist, der zugleich als ein, durch Wissenschaft und Welt sehr gebildeter Mann, der bey seinen Arbeiten stets klar weiss, was er will, bekannt ist, hat dieses alles aufs Beste wahrgenommen. Dadurch eignet sich nun das Werk ganz vorzüglich für erwählte Privatzirkel oder Gesangvereine: doch ist es auch, ganz oder theilweise, zu Concertaufführungen oder für den öffentlichen Gottesdienst nicht unbrauchbar; als wozu der Componist die Pianofortestimme auch für das volle Orchester bearbeitet hat, dessen Stimmen in der Verlagshandlung zu haben sind. — Wir versuchen, jene Gestaltung etc. etwas näher zu beschreiben; wobey wir

aber auf jene erste Anwendung des Werkes weiter keine Rücksicht nehmen, da uns die nähere Anordnung jener Feyer nicht bekannt ist. Wir erwähnen diess aber ausdrücklich, weil es leicht möglich ist, dass Einiges, was wir hier bemerken werden, durch jene Anordnung geboten und für sie vollkommen zweckmässig war, was wir aber für den allgemeinen Gebrauch einigermaassen anders wünschten.

Letzteres trifft mehr den Dichter, als den Componisten. Dass Hr. Tiedge Gutes und Schönes, in edler, ausgebildeter Sprache und fliessenden Versen gesagt habe, versteht sich von selbst und braucht nicht erst von uns versichert zu werden. Aber er bewegt sich, aus welchen Ursachen er sich nun auch diess vorgeschrieben haben möge, in einem engen Kreise, sowohl was die Ideen, als was die Ausführung betrifft. Er giebt nämlich nicht weniger, als achtzehn achtzeilige, gereimte Strophen, alle im Metrum und Bau überhaupt einander gleich; in der Stimmung und im Ausdruck einander meistens sehr ähnlich. Diess nöthigte ihn selbst, die Ideen öfters wiederkehren zu lassen, obgleich mit anderen Worten und verschiedenen Wendungen: den Componisten aber nöthigte es, gleichfalls seinen Kreis, hinsichtlich der musikalischen Formen, zu verengern, und stellte ihm die höchstschwierige Aufgabe, innerhalb desselben allein für Mannichfaltigkeit und Abwechselung, wie sie ein Musikstück von funfzehn Sätzen unumgänglich nothwendig hat, Sorge zu tragen. Und eben hier ist ein Punkt, wo wir Hrn. N. wahrhaft bewundern müssen; denn er hat diese Aufgabe, ohne irgendwohin auszuschweifen oder irgendwo zu sinken, so glücklich gelöset, als sie zu lösen war, und wie sie kein Componist, wäre er noch so geistreich und talentvoll, aber bloss diess, und nicht zugleich ein des Nachdenkens gewohnter und aller rechtlichen Auswege in seiner Kunst kundiger Mann, gelöset haben würde. Wie nun das Werk geworden, wird man es, auch ohne Unterbrechung, nur gut ausgeführt, nicht einförmig und mithin zu lang finden: doch möchten wir rathen, um des gleichmässig ausdauernden Antheils der Zuhörer gewisser zu seyn und die Wirkung des Ganzen zu vermehren, diess bey der Aufführung in zwey, oder noch besser in drey Abschnitte mit kurzen Pausen zu zertheilen. Dort dürfte man am besten mit dem Satze, No. 7, Terzett; hier, erst gleichfalls mit dieser Nummer, und dann mit dem Chor, No. 11, schliessen. Wenigstens empfehlen wir diesen unsern Rath bey Aufführungen, nur vom Pianoforte begleitet. — Der Gesang ist für eine Sopran-, eine Alt- und eine Bassstimme, in möglichst abwechselnder Auf- oder Zusammenstellung, und für das nicht selten benutzte Chor, geschrieben. Hr. N. bedient sich aller, innerhalb jenes ihm abgesteckten Kreises mit Recht anwendbaren musikalischen Formen, vom Choralmässigen bis zur Fuge. Nur die Hauptsätze, die vornehmlich über das Ganze entscheiden helfen sollen, sind lang, doch immer mit Maass, ausgeführt; die untergeordneten sind kurz gehalten: und sollte man einige wenige von diesen doch noch kürzer wünschen, so wird man bey näherer Betrachtung der gegebenen Texteswortе eingestehen müssen, dass diese es kaum zuliessen. — Die Schreibart ist, die zwey, ausdrücklich der contrapunktischen Ausarbeitung bestimmten Sätze abgerechnet, die freye, cantatenmässige; sehr fasslich und überall das Hauptinteresse bey weitem in den Gesang gelegt. Uebrigens ist alles, nicht nur sorgfältig und regelrecht, sondern auch fliessend, jeder Stimme angemessen, und für die Ausführung nirgends schwer geschrieben; so dass auch Gesangvereine von nur mittelmässiger Geübtheit, wollen sie Fleiss darauf verwenden, das Ganze anständig und wirksam vortragen können.

Nach dieser unserer Ansicht des Ganzen geben wir noch ein Verzeichniss der Theile. No. 1. Chor. Choralmässig. Uebergehend in ein ziemlich kurzes, lebhaftes, aber ernstes Chor. No. 2. Ein kurzes, sanftes Sopransolo; im Grunde eine kleine Arie. No. 3. Ein etwas länger gehaltenes, kräftiges und würdevolles Chor. No. 4. Tenorsolo, mehr kurz als lang, einfach und sanft. No. 5. Ganz kurzes, ernstes Chor. No. 6. Kurzes, ernstes Basssolo. No. 7. Terzett für zwey Soprane und Alt, länger und in zwey Abtheilungen ausgeführt: die erste mild und zart, die zweyte lebhafter. No. 8. Tenorsolo; nicht lang, sehr ansprechend und sanft. No. 9. Ein kleines, schönes und rührendes Sopransolo. No. 10. Ein kräftiges, längeres Basssolo, in zwey Abtheilungen. No. 11. Ein kurzes, schönes Chor. No. 12. Ein ziemlich langes, lebhaftes, kräftiges Terzett. No. 13. Ein mässig langes, feuriges Chor. (Hier ist dem Componisten etwas Menschliches begegnet: die ganze Phrase, womit alle Singstimmen und die Begleitung

unisono eintreten, ist, Note für Note, der Anfang des ersten Basssolos in Joseph Haydn's *Stabat mater*, nur hier im B, dort in C dur. Indessen: anzumerken ist so etwas wohl, nicht aber viel Aufheben davon zu machen. Dergleichen kann einmal Jedem begegnen.) No. 14. Ein schöner, kunstgewandt und effektvoll ausgeführter Canon für die drey Solostimmen. (Er ist früher dieser Zeitung als Beylage zugegeben worden.) No. 15. Grosses Schlusschor: eine feyerliche Einleitung, und eine, im Thema und in der Ausführung leichtfassliche, aber gründlich und streng, auch nicht zu lang ausgeführte, sehr kräftige Fuge, mit feurigem Schlusse, zu den hierzu vollkommen passenden Worten: Triumphire, Christenglaube! etc. — Stich, Druck und Papier sind schön; auch die Verzierungen wohlbedacht und vollkommen angemessen. — Noch einmal: Das Werk wird Allen, die für die ganze Gattung sich Sinn und Zuneigung erhalten haben, sehr willkommen seyn, und vielen, wahrhaft edlen Genuss gewähren.

Nachrichten.

Lausanne. Seit der grossen Aufführung, welche die vereinigte Schweizerische Musikgesellschaft im August 1823 in unserer Stadt veranstaltete, hat die Musik in dieser Stadt, und besonders der hiesige Musikverein, bedeutende Fortschritte gemacht. Die Leistungen dieses Instituts, welches seine Entstehung seinem Präsidenten, Herrn de Seigneux, verdankt und gegenwärtig unter der Leitung des Hrn. Musikdirectors Beutler steht, zeigten sich am besten in dem von Hrn. de Seigneux geordneten Concert spirituel, welches am zwölften November 1824 in unserer Kirche St. François gegeben wurde. Das Orchester zählte bey dieser Aufführung 112 Personen, war aber leider immer noch, besonders in den Chören, zu schwach, um die weite Kirche ganz zu füllen. Das Concert hatte zwey Theile; im ersten hörten wir: 1) Ouverture zu *Lodoiska*, von Cherubini, mit Ausdruck und Kraft ausgeführt; 2) Haydn's *Te Deum* in C mit französischem Text, die Solo's von Dem. de Moulins, Hrn. Berger und Hrn. Gouverd vorgetragen; 3) Arie aus Rossini's Oratorium: *Mosé in Egitto*, von Dem. Pechier aus Genf mit ihrer schönen Altstimme gesungen; 4. Tenor-Arie aus dem Winter von Haydn's *Jahreszeiten*, mit Fertigkeit und Gefühl vorgetragen von Hrn. Hochreutiner aus Morges; 5) *Kyrie* und *Credo*, Chöre mit Solo's, componirt von Hrn. Musikdirector Beutler, auf der Orgel begleitet von dem trefflichen Organisten in Morges, Hrn. Spaeth. Die Solo's trugen Mad. de Seigneux, Dem. de Moulins, Hr. v. Crousaz und Hr. v. Couvreu vor.

Der zweyte Theil enthielt: 6) Ouverture zu *Demophoon* von Vogel, leider mit fremden lärmenden Schlusse, doch vorzüglich ausgeführt; 7) *L'invocation à l'harmonie*, Cantate von Mazas, durch Styl und Gehalt nicht eben für die Kirche geeignet; die Sologesangpartie von Mad. de Seigneux, die Violinsolo's von Hrn. Charamus, die obligate Partie der Harfe von Dem. Langallerie vorgetragen; 8) Arie mit Chor aus Rossini's Oratorium: *Mosé*, gesungen von Mad. Bacon de Seigneux; das Clarinettsolo bliess Hr. Hoffmann; 9) *Gloria*, aus einer Messe des schon erwähnten Hrn. Spaeth, welcher darin ein grosses Talent für Kirchencomposition zeigt. Mad. de Seigneux gefiel in diesem, wie in dem vorhergehenden Stücke ungemein. Mancher Mängel ungeachtet, zu denen besonders auch die Wahl einiger der ausgeführten Compositionen gehört, befriedigte das Concert die Zuhörer in hohem Grade, und Hr. Beutler zeigte sich durch diese Aufführung abermals als gewandter Director. Die grosse sehr schön erleuchtete Kirche war fast ganz gefüllt und die für die Armen bestimmte Einnahme war sehr beträchtlich.

In den Abonnement-Concerten des verflossenen Sommers hörten wir manche uns neue grössere Orchestermusik von Beethoven, Romberg, Krommer und André. Hr. Beutler, dem wir die Einführung dieser Werke verdanken, erfreute uns auch durch den trefflichen Vortrag der neuesten Compositionen für das Pianoforte von Beethoven, Hummel und Moscheles. Daneben liess er uns auch Mayseder's, Lafont's und Spohr's Werke für die Violine hören. Neben ihm verdient Hr. Baron von Mengden mit Achtung genannt zu werden, der mit ihm Mayseders und Moscheles brillante Duos und Variations concertantes für Pianoforte und Violine vortrug.

Von fremden Künstlern und Künstlerinnen hörten wir im Laufe dieses Jahres: Dem. Marianne Kainz, Hrn. Bader aus Berlin, Hrn. Lafont aus Paris, Hrn. Sedlatzek aus Wien und Hrn. Dall' Occa, Contrabassisten aus Petersburg, welche alle mit grossem Beyfall aufgenommen wurden. Auch der hier wohnhafte Sänger, Hr. Pezotti, veranstaltete ein besonderes Concert, und erinnerte darin an die gute italienische Gesangschule. Er gefiel besonders in Rossini's Arie mit Chor aus *Otello*.

Kurze Anzeigen.

Morceaux choisis de Louis van Beethoven, arr. à grand Orchestre — — par Ignace, Chevalier de Seyfried. Liv. 1. Liv. 2. Leipzig, chez Probst. (Pr. der ersten Liefer. 1 Thlr. 12 Gr. der zweyten, 1 Thlr. 18 Gr.)

Da die Musikausführenden jetzt nur immer Anderes, und doch nichts Schlechtes oder doch Alltägliches haben wollen; gute und treffliche Werke aber nicht so leicht und zahlreich producirt werden können, wie Kartoffeln: so ist des Arrangirens solcher Werke kein Ende. Wer nicht herüber arrangirt, der arrangirt hinüber: von anderen Instrumenten für's Pianoforte, vom Pianoforte für andere Instrumente etc. Was sich auch dagegen sagen lässt: es ist doch besser, als wenn man Schlechtes oder Alltägliches vor die Hand nähme und sich daran gewöhnte. Hr. v. S. hat durch Hinüberarrangiren Mozart'scher grosser Klavierstücke für das Orchester schon bewiesen, dass er diess auf's Vollkommenste versteht; so dass mehre dieser Sätze klingen, als wären sie für das Orchester ursprünglich geschrieben; ja, in Hinsicht des Ausdrucks, der Natur der Instrumente gemäss, noch gewinnen. Die hier also umgestalteten Sätze sind eben so gut gewählt, und eben so geschickt und fleissig bearbeitet, wie jene Mozart'schen; und da sie nun im Originale trefflich sind, so nehmen sie sich auch in der Bearbeitung eben so schön aus, wie jene Mozart'schen in derselben. Sie sind daher guten Orchestern bestens zu empfehlen; am meisten, als Zwischensätze in Concerten oder als Zwischenakte in Schauspielen. Die erste Lieferung enthält drey, die zweyte zwey Stücke. Die Stimmen sind durch häufige kleine Noten statt der Pausen sehr erleichternd eingerichtet, sowohl für die Direction ohne Partitur, als für die Ausführung derer, welche nicht gern oder nicht sicher pausiren. Alles: ad hominem. Nun so will man's ja! —

---

12 *Essercizj per il Violoncello solo, composti da J. J. F. Dotzauer.* Op. 70. Parte 3 a. Presso Breitkopf e Haertel à Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist über diess, mit Talent und Kenntniss, vollkommener Erfahrung über das Instrument und grossem Fleiss ausgearbeitete, sehr nützliche Werk, vor kurzem erst, bey der Anzeige der zwey ersten Hefte, ausführlich gesprochen worden. Wir wollen von dem dort Angemerkten nichts wiederholen, ausser, dass es keinesweges für Anfänger, sondern für sehr geschickte Spieler, die sich nach allen Seiten hin vervollkommnen wollen, bestimmt; dass es, den Erfindungen nach, reich und mannichfaltig, der Schreibart nach, solide und gründlich; und dass auch nirgends verabsäumt ist, die Hülfs- und Erleichterungsmittel zum richtigen, genauen Vortrage anzudeuten. Dass in diesem dritten Hefte nicht Weniges vorkömmt, theils in den Figuren, theils im mehrstimmigen Spiele, was allerdings schwer auszuführen ist: das ist kein Tadel, sondern ganz in der Ordnung und vollkommen dem Zwecke des Ganzen gemäss. Es ist nicht möglich, dass ein geschickter Violoncellist, wenn er diese Hefte mit Fleiss und Beharrlichkeit einübt, dadurch nicht sehr gefördert werden sollte, und zwar nicht nur in allen Vortragsarten, sondern auch in seinem Geschmacke. Hr. D. kann gewiss seyn, dass er die Achtung, die er geniesst, durch diese Arbeit gesteigert und den Dank nicht Weniger sich erworben habe.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. N°. 2. 1825.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus.
Von M. L. J. *Döring*.
(Fortsetzung.)

Wie werden beym Rhythmus die Zeiten zusammengezählt?

Es ist nun zu zeigen, auf welche Weise beym Rhythmus die Zeiten durch Zählung in ein Ganzes zusammengefasst werden. Der Anfang einer Zeit soll allemal, wie bisher, durch einen Punkt bezeichnet werden, und es steht dem Leser frey, sich dabey einen Schlag mit der Hand oder den Schlag eines Hammers oder das Ende eines Bogenstrichs oder das Anschlagen eines Stifts oder Hämmerchens an eine Saite oder auch eine Sylbe zu denken. Wird also

1 2 3

gesetzt, so bedeutet 1 den Anfang der ersten, 2 den Anfang der zweyten Zeit u. s. w. Wird 1 — 2 oder 1 — 3 gesetzt, so ist mit (—) nicht das mathematische Zeichen der Subtraction gemeint, sondern es heisst soviel: die Zeit vom Punkte 1 bis zum Punkte 2, die Zeit vom Punkte 1 bis zum Punkte 3. Hoffentlich wird es nicht anstössig seyn, wenn im Folgenden die rhythmische Zählung dann und wann mit der Zählung von Geldstücken verglichen wird, indem schwerlich ein anderer Vergleich die Sache so treffend und einfach erläutern würde. Wir fahren nun fort:
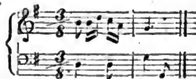
Sind zwey Zeiten gegeben

1 2

so ist die erste zwischen den Punkten 1 und 2 eingeschlossen und hat also ein völlig bestimmtes Maass, die zweyte aber hat bloss den Anfangspunkt 2, aber keinen Endpunkt, ist also von unbestimmter Grösse. Es steht also bey mir, dem zählenden Subjekte, sie mir länger oder kürzer zu denken. Mache ich nun 1 — 2 zum guten Takttheil (zur Thesis), folglich die mit 2 beginnende Zeit zum schlechten Takttheil (zur Arsis), so mache ich in meiner Vorstellung die Zeit 2 der Zeit 1 — 2 gleich, und nun bezeichne ich, wenn ich die erste Zeit (nämlich 1 — 2) durch ♪ oder ♩ oder 𝅗𝅥 ausgedrückt hatte, auch die zweyte mit derselben Notenfigur. Diess giebt also solche Reihen:

2/8 ♪ ♪ | 2/4 ♩ ♩ | C 𝅗𝅥 𝅗𝅥
Thes. Ars. Thes. Ars. Thes. Ars.

Man wird jetzt den Grund einsehen, warum folgender Schluss eines Tonstückes für die Zählung unbequem ist:



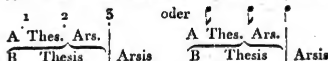
Da nämlich das schliessende G im Basse an sich von unbestimmter Länge ist, so fühlt man sich gedrungen, es dem vorhergehenden Viertel g, welches den guten Takttheil enthält, gleich zu machen, wodurch aber ♩ ♩ statt ♩ ♪ entstände.

Sind drey gleich weit von einander entfernte **ictus**

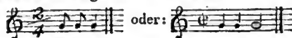
1 2 3

gegeben, so sind die Zeiten 1 — 2 und 2 — 3 einander an Länge gleich, die Zeit 3 aber ist von unbestimmter Länge, weil ihr der Endpunkt fehlt. Fängt man nun bey 1 an zu zählen, so ist 1 — 2 der gute Takttheil (Thesis), 2 — 3 wird dazu gezählt und ist der schlechte Takttheil (Arsis). Was aber die Zeit 3 betrifft, so gestattet sie, eben weil sie von unbestimmter Länge ist, zweyerley Zählung. Habe ich nämlich die Zeiten 1 — 2 und 2 — 3 vermöge der Zählung zusammengefasst, so steht beym Eintritt des Punktes 3 die Zeit 1 — 3 als ein Ganzes vor meiner Seele und es macht mir eben so wenig Schwierigkeit, die Zeit 3 zu

1 — 3 zu zählen, sie also der Zeit 1 — 3 gleich zu denken, als es mir Schwierigkeit macht, wenn ich zwey einzelne Groschen in eine Summe zusammengezählt habe, ein Zweygroschenstück als ein eben so viel betragendes Ganzes hinzu zu zählen. Auf diese Weise entsteht ein solcher Rhythmus:



wie etwa in folgendem Schlusstakte:



Man sieht aus der Verzeichnung, dass bey dieser Form zwey Reihen, A und B entstehen, deren jede einen guten Takttheil und einen schlechten Takttheil hat; denn die Thesis in der Reihe B zerfällt in zwey Hälften, von denen die erste Thesis, die zweyte Arsis ist. Zum Unterschied nennt man gern die Zeiten in der Reihe A Taktglieder und die erste derselben ist das gute, die zweyte das schlechte Taktglied.

Statt der bisher beschriebenen Zählung kann man aber auch so verfahren, dass man die Zeit 3 als zweyten schlechten Takttheil zur ersten Zeit rechnet, nehmlich so: 1 2 3

Thes. Ars. Ars.

mit Noten: 3/8 ... oder 3/4 ...

Th. Ar. Ar. Th. Ar. Ar.

so dass drey gleiche Zeiten zusammen ein Ganzes ausmachen, eben so wie man drey einzelne Pfennige in ein Ganzes zusammenzählen kann, welches man sich als Dreypfenniger denkt. Denn der Umstand, dass zwey Pfennige, sobald ich sie zusammengezählt habe, für mich eine Summe ausmachen, hindert mich nicht, noch einen hinzu zu nehmen und die Summe eines Dreypfennigers zu bilden, und eben so wenig hindert mich der Umstand, dass zwey Zeiten, sobald ich sie zusammengezählt habe, ein für mich übersehbares Ganzes ausmachen, noch eine solche Zeit hinzu zu nehmen und also eine Summe aus drey gleichen Zeiten zusammen zu fassen. Es kommt vielmehr nur darauf an, dass ich immer dieselbe Einheit, dort den Pfennig, hier die erste Zeit im Sinne behalte. Allein bey der ersten Art der Zählung, nämlich



giebt man beym Eintritt der dritten Zeit die erst im Sinne gehabte Einheit, nämlich das Achtel, auf und macht die aus den zwey Achteln gezählte Summe, welche ein Viertel beträgt, zur Einheit, zu welcher man dann ein zweytes Viertel hinzuzählt. Eben so nimmt man, wenn man zwey einzelne Groschen zusammenzählt, den Groschen als Einheit an. Hat man sie aber zusammengezählt und zählt ein Zweygroschenstück hinzu, so zählt man es nicht zu einem Groschen als ein Gleiches sondern zu der Summe der zwey Groschen und macht also diese Summe zur Einheit. Man sieht aber auch nun deutlich, warum beyde Arten der Zählung, 3/8 ... und 2/4 ... nicht zu gleicher Zeit bestehen können; denn dann müsste man beym Eintritt der dritten Zeit das Achtel, aber auch die Summe von zwey Achteln als Einheit betrachten und die dritte Zeit einem Achtel aber auch einem Viertel gleich denken, was offenbar unmöglich ist. Der Grund, warum der zweyzeitige Takt nothwendig den dreyzeitigen ausschliesst und dieser jenen, liegt demnach am Tage.

Wir denken uns nun vier gleich weit von einander entfernte ictus

1 2 3 4.

Hier sind also die ersten drey Zeiten einander gleich, die vierte aber ist von unbestimmter Länge. Da sie diess ist, so kann man auf zweyerley Weise zählen:

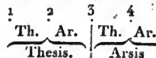
a. Man fasst die beyden ersten Zeiten in ein Ganzes zusammen und zu diesem Ganzen fügt man die beyden letzten, indem man sie ebenfalls zusammenzählt, als ein eben so grosses Ganzes hinzu. Die vierte Zeit wird hier nicht zur ersten Zeit sondern zur dritten gezählt, ihr demnach gleich gedacht. Die Verzeichnung ist diese:

1 2 3 4

Th. Ar. | Th. Ar.

Thesis. | Arsis

mit Noten ausgedrückt:



Jeder Takttheil hat zwey Taktglieder, wie man sieht, ein gutes und ein schlechtes. Man thut hier übrigens dasselbe, was man thut, wenn man zu zwey einzelnen Groschen zwey andere hinzuzählt.

b. Man fasst die drey ersten Zeiten in ein Ganzes zusammen und zählt zu diesem Ganzen die

vierte hinzu, indem man sich dieselbe so gross denkt als die drey ersten zusammengenommen, so:

1 2 3 4
Th. Ar. Ar. | Thesis | Arsis

mit Noten:

Th. Ar. Ar. | Thesis | Arsis

Der gute Takttheil hat drey Taktglieder, ein gutes und zwey schlechte. Man thut bey diesem Rhythmus, was man thut, wenn man zu drey summirten Pfennigen ein Dreypfennigstück hinzuzählt.

Sechs gleiche Zeiten oder fünf gleiche und eine sechste unbestimmte lassen sich ebenfalls auf zweyerley Weise zusammenfassen, entweder so:

a) Th. Ar. | Th. Ar. | Th. Ar.
Thesis | Arsis | Arsis

wie man thut, wenn man einen Sechspfenniger aus zwey und zwey und zwey Pfennigen zusammenzählt, oder so:

b) Th. Ar. Ar. | Th. Ar. Ar.
Thesis | Arsis

wie man thut, wenn man einen Sechspfenniger aus drey und drey Pfennigen zusammenzählt.

Vier gleiche Zeiten und eine fünfte von unbestimmter Länge gestatten ebenfalls zweyerley Zählung:

a) Th. Ar. | Th. Ar. |
Thesis | Arsis | Arsis

b) Th. Ar. Ar. | Th- Ar. Ar.
Thesis | Arsis

Wo die Pause steht, ergänzt man in Gedanken einen ictus.

Acht gleiche Zeiten geben diese Zählung:

A Th. Ar. | Th. Ar. | Th. Ar. | Th. Ar.
B Thes. | Ars. | Thes. | Ars.
C Thesis | Arsis

Hier zerfällt nicht nur jeder Takttheil der Reihe C in zwey Taktglieder, welche in der Reihe B stehen, sondern auch jedes dieser Taktglieder wieder in zwey Taktglieder vom zweyten Range, welche in der Reihe A stehen.

Zwölf gleiche Zeiten können auf dreyerley Weise in ein Ganzes zusammengefasst werden, nämlich:

A. Man nimmt immer zwey und zwey zusammen. Diess giebt sechs Zeiten, deren jede zwey kleinere Zeiten enthält. Diese sechs Zeiten werden nun so zusammengefasst, dass man

entweder a) zwey und zwey und zwey
oder b) drey und drey zusammennimmt.

B. Man nimmt immer drey und drey zusammen. Diess giebt vier Zeiten, deren jede drey kleinere Zeiten enthält, und diese vier Zeiten werden je zwey und zwey zusammengefasst. Wir geben jetzt von jeder dieser drey Arten ein Beyspiel:

A a) b)

B

In folgender Reihe von sechzehn gleichen Zeiten

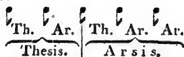
ist jedes Sechzehntheil Taktglied vom dritten Range, jedes aus zwey Sechzehntheilen summirte Achtel Taktglied vom zweyten Range, jedes aus zwey Achteln summirte Viertel Taktglied vom ersten Range und die allemal aus zwey Vierteln summirten halben Taktnoten sind die zwey Takttheile.

Der Rhythmus hält sich an die kleinsten absoluten Primzahlen 2 und 3, d. h. es werden allemal nicht mehr als 2 oder 3 Zeiten in ein Ganzes zusammengefasst, und nach zwey oder drey Zeiten geht die Zählung vom Neuen an. Es folgt also allemal nach einem oder zwey schlechten Takttheilen wieder ein guter Takttheil und der zweyzeitige und der dreyzeitige Takt sind die einzigen zuverlässig vorhandenen Taktarten. Diesemnach gestattet eine Reihe von fünf gleichen Zeiten wie folgende

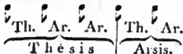
für ihr Ganzes keinen Rhythmus. Denn wollte man so zählen:



so wäre der zweyte schlechte Takttheil kürzer als der erste schlechte Takttheil und als der gute. Zählte man so:
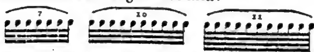


so wäre der schlechte Takttheil länger als der gute. Zählte man aber so:



so wäre der schlechte Takttheil kürzer als der gute. Und doch fühlt man sich immer gedrungen, wie es scheint, eine von diesen Zählungen zu versuchen. Daher kommt es denn nun, dass es merklich schwerer ist, eine vorgeschriebene Zeit mit einer solchen Notenreihe auszufüllen und zwar richtig auszufüllen als mit einer solchen 6 z. B.



Ob eine solche Zählung: Th. Ar. Ar. Ar. Ar. bey welcher man das erste Achtel bis zum Ende als Einheit im Sinne behalten muss und vier schlechte Takttheile entstehen, sich mit der Natur der rhythmischen Zusammenfassung vertrage oder nicht; ob ihre Möglichkeit vielleicht nicht sowohl von allgemeinen Gesetzen als vielmehr von der individuellen Fähigkeit einzelner Subjekte abhänge; und ob die Tonsetzer richtig verfahren, wenn sie eine solche Zählung vorschreiben, diess alles bedarf noch entscheidender Beweise. Bemerkenswerth aber ist es, dass die Sprache durchaus kein Beyspiel eines solchen Rhythmus liefert. Noch viel bedenklicher sind folgende Reihen:



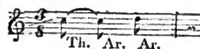
welche, wenn sie nicht etwa die Stelle kurzer Vorschläge zu vertreten haben, wohl ohne Nachtheil aus den musikalischen Compositionen wegbleiben würden.

Die Zahl und Länge der Taktglieder des schlechten Takttheiles ist von der Zahl und Länge der Taktglieder des guten Takttheiles unabhängig; nur das ist schlechterdings nothwendig, dass die ersteren zusammen gerade so viel Zeit einnehmen als die letzteren zusammengenommen, wie z. B. in folgendem Beyspiele:

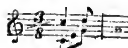


Hier sind die zwey letzten Noten zusammen gerade so lang als die drey ersten zusammen genommen. Man thut bey diesem Rhythmus, was man thut, wenn man einen Groschen aus drey Vierpfennigstücken zusammenbringt und zu diesem Groschen einen andern aus zwey Sechspfennigstücken bestehenden hinzuzählt.

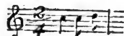
In dieser Reihe: kann man die Zeiten unmöglich so zählen: Thes. Ars. denn das Achtel kann durchaus nicht zum Viertel als ein Gleiches gezählt werden. Man theilt also das Viertel in Gedanken in zwey Achtel, indem man in der Hälfte des Viertels einen ictus ergänzt, so:



Diese Ergänzung geschieht oft durch eine begleitende Stimme, z. B. so:

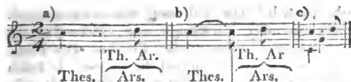


Folgende Reihe:



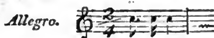
hat diesen Rhythmus: Th. Ar.
Thesis | Arsis

Das erste Achtel ist in einer andern Reihe Thesis als das Viertel. Man sieht also, dass keineswegs in derselben Reihe zwey Theses unmittelbar auf einander folgen. Wird der ictus des ersten Achtels weggelassen, so muss man ihn in der Vorstellung ergänzen. Dieser zu ergänzende ictus wird beym Notenschreiben durch einen Punkt oder durch eine schweigende Note ausgedrückt, wie bey a) und b). Oft wird er durch eine begleitende Stimme ergänzt, wie bey c)



Indess muss bemerkt werden, dass bey geschwinder Bewegung meist diese Form: Th. Ar. Ar. angewendet wird, wo diese: geschrieben steht. Folgendes z. B.

Allegro.



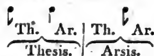
wird in der Regel so vorgetragen:

dass also die beyden ersten Noten eine Triole geben, welche einem Viertel an Dauer gleich ist.

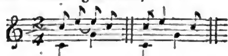
Die Zeiten der folgenden Reihe:

kann man nicht so zählen: Th. Ar. Ar.

weil das Viertel unmöglich dem ersten Achtel gleich gedacht werden kann. Man muss vielmehr nach der Hälfte des Viertels einen i c t u s ergänzen, so:



was beym Singen gewöhnlich durch einen Nachdruck der Stimme, ausserdem auch oft durch eine begleitende Stimme geschieht, z. B.



Partieen wie folgende:

können, so wie sie geschrieben sind, nur von zwey verschiedenen Subjekten oder nur von demjenigen gefasst und ausgeführt werden, welcher sich des Besitzes zweyer Seelen zu rühmen hat, von denen die eine die Zeiten in der obern Reihe; die andere aber die Zeiten in der untern Reihe misst und zusammenzählt; denn wem nur eine Seele zugetheilt ist, der kann, indem er die eine Reihe unter einen Begriff bringt, nicht zu gleicher Zeit die andere unter einen andern Begriff bringen. Indess werden solche Partieen da, wo eine Verwirrung ausgedrückt werden soll, wo jeder etwas Anderes denkt und will, vielleicht nicht ohne Wirkung seyn.

(Der Beschluss folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Lissabon. Novbr. 1824. *Fortsetzung der vor zwey Jahren gegebenen Nachrichten.* Das Theaterpersonale, dessen in jenen Nachrichten gedacht worden ist, weigerte sich gleich nach seiner Ankunft, aufzutreten, bis ihm Sicherheit wegen des Accordes geleistet würde: desswegen verzögerte sich die erste Vorstellung im Theater S. Carlos bis zum 15. Decbr. 1822. An diesem Tage wurde Rossini's *Edoardo e Cristina* gegeben und nachher oft wiederholt. Die Prima Donna, Adelaide Varese, gefiel in allen Rollen ausserordentlich: ihre volle jugendliche Stimme und ihr Aeusseres sind angenehm; auch singt sie recht artig, doch huldigte sie dem falschen Geschmacke des Publikums zu sehr, und vernachlässigte das Wesentliche. Ein Fehler ist auch ihre undeutliche Aussprache. — Die zweyte Sängerin, Adelaide Cressotti, ein Mezzo-Sopran oder Contre-Alt von grossem Stimmumfang, besonders in der Tiefe, erlangte nicht so viel Beyfall; ihre ziemlich schwache Stimme ist nicht mehr jugendlich. — Der Tenorist G. Lombardi ist ein mittelmässiger Sänger: besser, als sein Gesang, ist sein Spiel. — Der Buffo cantante, Paolo Lembi, hat eine schöne, aber für das Theater zu schwache Bassstimme, und wenig Ausdruck im Vortrag; er macht aber Fortschritte, und gefällt daher schon jetzt mehr als Anfangs. — Auch L. Martinelli war nach seiner Rückkehr aus Porto wieder hier engagirt worden. — Das übrige Personale besteht aus mehren aus früherer Zeit hier gebliebenen Italienern, von denen besonders G. Martinelli zweyte Rollen und solche, in denen es mehr auf das Spiel ankommt, recht gut giebt.

Diese Gesellschaft gab ausser der schon genannten Rossini'schen Oper noch mehre dieses Componisten, in der Fastenzeit auch dessen Oratorium: *Mosé,* und am 13ten May, dem Geburtstage des Königs, seine *Zelmire.* Ausserdem hörten wir Mayerbeers *Emma,* Mayr's *Ginevra di Scozia,* Paers *Agnese* und Paini's *Adelaide e Comingio.*

Die politischen Ereignisse zu Ende des May 1823 waren allen Schauspielen, das Stiergefecht ausgenommen, sehr nachtheilig: das Theater S. Carlos war bey manchen Vorstellungen fast ganz leer. Glänzend stachen indessen der 24ste Juny (der Namenstag des Königs, welcher diesesmal besonders festlich begangen wurde) und die beyden folgenden Abende dagegen ab. Man gab zu dem Feste eine neue Opera seria von Coccia, *Fayello,* und einen allegorisch pantomimischen Tanz, *o Heroe entre os filhos* (der Held unter seinen Kindern), worin die Vorfälle der letzten Tage des May und der ersten des Juny durch wirkliches Militär vorgestellt wurden.

Ungeachtet der Unterstützung von Seiten der Regierung, welche das Theater S. Carlos erhält, wurden dem Personale die Gehalte doch nicht richtig ausgezahlt, wovon man die Schuld der Unternehmerin, Mad. Bruni, giebt. Diese behauptete zwar die Unternehmung für sich, allein zu Ende des Jahres löste sich die Gesellschaft abermals auf. Die ersten Sängerinnen, Varese und Cressotti nebst einigen andern, engagirten sich beym Theater in Porto; wo sie sich noch befinden. Man sandte nach Italien, um neue Mitglieder zu engagiren, aber diess ward durch das Gerücht, dass man nicht pünktlich zahle, sehr erschwert. Das Theater blieb daher mehre Monate geschlossen. Endlich, im Juny 1824, kam eine Verstärkung von 38 Personen an, von denen die meisten, auch der Componist Jacomo Piglia, für das Ballet engagirt waren. Ein reicher Privatmann, Hr. Falcão, machte der Theaterkasse die nöthigen Vorschüsse. Für die Oper befanden sich unter den neuen Mitgliedern: die Damen Luisa Valsovani Spada, Josefa Julien, Magdalena und Catarina Pereno, und Maria Mori; die Herren Felippo Spada (ein guter Buffo cantante), Alex. Mombelli (Tenorist), Ant. Colla (Bassist), Luis Campiteli, J. Riboli und einige andere.

Man gab nun zuerst, den 3. July, Rossini's *Bianca e Faliero,* mit mässigem Beyfall; nachher *l'Inganno felice,* ohne Beyfall, und den *Turco in Italia,* welchen wir ebenfalls schon besser gesehen und gehört hatten. Es folgten: der *Barbiere di Seviglia* und noch einige andere Rossini'sche Opern, *Elisa e Claudio* von Mercadante, und endlich Morlacchi's *Teobaldo e Isolina;* die letzte Oper gefällt ziemlich und ist daher wohl schon zehnmal gegeben worden: nur hält man die Musik für zu sehr deutsch. Die Valsovani Spada ist die vorzüglichste unter den Sängerinnen: leider fehlt es ihrer Stimme an jugendlicher Frische. Die Partie der Isolina ist etwas zu hoch für sie. — J. Julien giebt den Teobaldo leidlich. — Der noch sehr junge Alexander Mombelli, dessen Vater einst hier sehr gefiel, hat eine schöne Tenorstimme und singt recht artig.

Die Kirchenmusiken liessen uns nichts Neues von Bedeutung hören. Am 22sten Novbr. 1822 wurde das Fest der heil. Cäcilia in der Kirche dos Martires mit einer neuen Messe von Rego gefeyert, welche der kranke Componist selbst ohne Energie dirigirte. Das Et incarnatus est wird als ausgezeichnet gerühmt; übrigens scheint das Werk ziemlich trivial zu seyn. Am 29sten Nov. wurden in derselben Kirche zur Gedächtnissfeyer der Verstorbenen aus der *Irmandade* die Responsorien von David Peres und das *Requiem* von Jomelli ziemlich gut ausgeführt. Mozart's *Requiem* ist auch schon einigemale bey jener Feyerlichkeit, an welcher alle Musiker von Profession Theil nehmen müssen, gegeben worden: die hiesigen Sänger lieben aber die Mozart'sche Musik nicht, wahrscheinlich, weil sie darin nicht durch Schnörkeleyen glänzen können. Am 30sten Octbr. 1823 fand die Todesfeyer des Papstes Pius VII. in der Kirche der Italiener, Loreto, Statt. Die königl. Familie, der päpstl. Nuntius, die hohe Geistlichkeit und der Adel waren zugegen: Man gab Mozart's *Requiem*, aber natürlich mit geringem Effekt, weil nicht einmal die königl. Sänger dazu genommen worden waren. Dazu kam noch, dass das Innere der Kirche ganz mit schwarzem Tuch behangen war, welches, so wie ein in der Mitte errichtetes prächtiges Mausoleum, den Ton zu sehr dämpfte. Das Schlimmste ist, dass die hiesigen Sänger grösstentheils nur, weil sie müssen, den Mund öffnen, besonders bey Mozart's Musik, daher diese hier wohl nie gefallen wird. — In der Kirche Martires wurde am 22sten Novbr. 1823 das Fest der heil. Cäcilia durch eine grosse Messe vom verstorbenen Leal und acht Tage später das Gedächtniss der Verstorbenen aus der Brüderschaft durch Mozart's *Requiem* gefeyert, welches diessmal, obgleich immer noch unvollkommen, doch besser, als früher in Loreto, ausgeführt worden seyn soll. — Eine von dem talentvollen João Giordani componirte und schon mehrmals gegebene Messe wird hier gerühmt. Allein unsere moderne

Kirchenmusik muss im Rossini'schen Opernstyl geschrieben seyn, um zu gefallen; fast jedes Kirchenfest beginnt mit der Ouverture zur *Gazza ladra* oder irgend einer andern von Rossini.

Die Abonnement-Concerte bey unserm vorzüglichsten Pianofortspieler, Hrn. Bomtempo, wurden bis Anfangs Juny 1823 fortgesetzt. Sie gewährten aber keinen grossen Genuss, weil sie zu wenig Abwechselung darboten. Den Anfang machte gewöhnlich eine der grossen Haydn'schen Symphonieen, welche von dem grössten Theile der Zuhörer unbeachtet blieben. Da keine Dilettantin sich in diesen Concerten hören liess, so waren die einzigen Sängerinnen eine Dem. Peregrina und eine Schwester des Hrn. Bomtempo, welche uns nur wenige Gesangstücke, aber diese mehrmals, hören liessen. Ausserdem sangen mit Beyfall: Hr. D. Luis de Vasconcellos, dessen Gesang schon in dem frühern Bericht erwähnt ist; dessen Bruder, Hr. Marquis de Castello melhor, Hr. Marquis de Valensa, Hr. Baron Quintella, die Herren Deroure, Pinto, Schiopeta, Caetano, Ig. Sonza Barboza, Cavigioli, ein junger Hr. Monteiro und einige andere. Besonders gefiel aber die schöne Bassstimme und der Gesang des jungen Herrn Nicol. Klingelhöfer, dessen Mutter sich unter den hiesigen Dilettantinnen als Sängerin auszeichnet. Der Lehrer der letzteren, unser vortrefflicher Angioleli, liess sich auch einmal hören. — Die Gesangstücke (welche zum Theil öfter wiederholt wurden) waren besonders: ein sehr beliebtes Trio aus Coccia's *Festa de la Rosa;* Scene und Arie aus *Elena e Constantino* von demselben; Cavatine von Marco Antonio Portugal, mehre Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, auch ein Quintett, von Rossini; Duett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa; Arie von Pucitta und Terzett mit Chören, von Rossini (letztere beyden gefielen sehr); Terzett von Paer, Duett von Generali etc. — Von Orchestermusik wurden ausser Haydn's Symphonieen auch die von Mozart in G moll und einige Ouverturen dieses Componisten, Beethoven's Symphonie in C moll und eine Ouverture desselben, eine Ouverture von Romberg, die zu *Stratonice* von Méhul und einige Ouverturen von Rossini gegeben. Jeden Abend trug Hr. Bomtempo ein Pianoforte-Concert von seiner Composition mit gewohnter Meisterschaft vor. Ferner spielten Hr. Brelas und sein Sohn Luis (Dilettanten) ein Concert für zwey Flöten von Gianella (welches dieser vor funfzehn Jahren hier für Hrn. Brelas und sich selbst schrieb), sehr gut und mit vielem Beyfall. Hr. Brelas sen. allein liess uns ein Concert von Berbiguier aus As, A. E. Müller's Op. 30, Tulou's drittes Concert und mit dem Dilettanten, Hrn. Caetano Martius eine Concertante von Devienne hören. Hr. Martius bliess mehre Solo's für das Fagott und mit Hrn. Thiago ein Concert für zwey Fagotte von Ozi vorzüglich gut: auch auf der Flöte liess er sich mehrmals mit Beyfall hören. Hr. J. P. Scola trug einige Concerte, auch Variationen, für das Waldhorn, für einen Dilettanten sehr brav, vor. Hr. Thiago de Odalde spielte Rhode's Variationen in G dur auf der Klarinette, mit einigen Abänderungen, meisterhaft. Ausserdem wurden noch Concertino's von Krommer, und eine Concertante von Witt vorgetragen.

Refer. hat nicht erfahren können, weswegen diese Concerte, die doch weder geheim noch politisch waren, nach den politischen Vorfällen des Anfangs Juny eingestellt werden mussten. Der Unternehmer Bomtempo verlor viel durch das Verbot. Erst zu Anfange dieses Jahres wurde durch Hrn. Marquis de Castello melhor die Erlaubniss zu Fortsetzung der Concerte ausgewirkt. Bomtempo miethete nun den vordern Theil des Palastes des Herzogs de Cadaval am Rocio-Platze; dieses Local ist bequemer als das vorige, weil es mehre aneinanderstossende Sääle enthält. Der achteckige Musiksaal, der für Musiken eigens gebaut ist, ist für diese vortheilhaft construirt, aber zu klein für ein starkbesetztes Orchester. Bomtempo sammelte gegen 300 Subscribenten, und die Concerte dauerten bis in den Juny fort, worauf sie wegen der heissen Jahreszeit (in welcher auch die meisten Abonnenten auf das Land ziehen) eingestellt wurden. — Das Orchester war schwächer besetzt, als in den früheren Concerten, doch im Ganzen fast besser, weil nicht so viele mittelmässige Dilettanten Theil nahmen (wogegen freylich auch einige der vorzüglichsten, z. B. Hr. Friedrich Lahmeyer, fehlten) und die beyden Giordani die Dirigenten waren. Nur die ersten Concerte wurden mit Haydn'schen Symphonieen begonnen: in der Folge wurden diese durch Rossini'sche und andere italienische Ouverturen ersetzt. Im Gesange ward nichts Ausgezeichnetes geleistet, woran zum Theil die Etiquette Schuld war. Mehre adliche Damen — hörte man

— hatten dem Unternehmer Bomtempo Hoffnung gemacht, sie würden die Concerte durch ihren Gesang unterstützen: diese Hoffnung ging aber nicht in Erfüllung, und so hörten wir fast nur die im vorigen Jahre schon vorgetragenen Gesangstücke. Hr. Leon. Fries, ein schätzbarer Dilettant (von Geburt ein Schwede), liess sich mehre Male mit Beyfall hören: er hat eine nicht starke, aber schöne Tenorstimme, und trägt gut vor. Hr. H. Fr. Grönlund, ebenfalls ein Schwede, spielte mit vielem Beyfall einige Violinconcerte von Rhode und Kreutzer. Die Leistungen eines jungen Künstlers, Freitas, welcher Variationen (Ref. glaubt von Rolla) vortrug, wurden ebenfalls günstig aufgenommen. — Hr. J. Giordani spielte einige Violinconcerte von Arnold sehr gut, und Bomtempo seine Concerte und Phantasie mit Orchester vortrefflich, und manches mit noch zarterem Ausdruck, als man von ihm gewohnt war.

Diese Concerte sollen noch im laufenden Monat des Jahres (Novbr.) fortgesetzt werden, wenn es dem Unternehmer gelingt, eine hinreichende Theilnahme zu finden.

Das Privattheater des Barons Quintella in Laranjeiras (nahe bey Lissabon) ist bereits vollendet. Es soll durch Gas erleuchtet werden. Da die Gasbeleuchtung hier noch etwas Neues ist, so liess der Eigenthümer den Apparat und einige Personen, die zu dessen Einrichtung beschäftigt sind, aus England kommen. Im Laufe dieses Jahres dürfte es schwerlich zur ersten Vorstellung kommen: das Theater ist sehr zierlich, massiv gebaut und für ein Privattheater von ziemlicher Grösse. — Bald nachdem Hr. Baron von Quintella von einer grössern Reise zurückgekommen war, auf welcher ihn der bekannte Klarinettist Canongia begleitet hatte, nahmen (im Octbr. 1824) die musikalischen Sonntagsabende bey demselben wieder ihren Anfang. Unter der Direction beyder Giordani werden meistens Symphonieen, Ouverturen, Concertinos von Haydn, Krommer, André, C. M. v. Weber u. A., auch Klarinettconcerte von Canongia und Violinconcerte von Giordani vorgetragen. Hr. B. von Q. bläst selbst zuweilen ein Solo auf dem Waldhorn, oder singt allein oder in Duetten, Terzetten etc.; zugleich spielt er ausser dem Waldhorn im Orchester mehre andere Instrumente.

Die Musikliebhaberey scheint hier überhaupt eher zu wachsen, als abzunehmen, obgleich im Ganzen nicht viel Ausgezeichnetes geleistet wird. Immer bestehen Dilettantenzirkel, an welche sich oft auch Künstler von Profession anschliessen. Seit Kurzem hat sich ein solcher Zirkel bey Hrn. Eugenio Manoel do Carmo, einem Kaufmann, gebildet, in dessen Wohnung Sonntags Morgens Orchesterstücke, Symphonieen, Concerte etc. ziemlich gut gegeben werden.

Die seit vielen Jahren bestehenden musikalischen Abendunterhaltungen bey Hrn. Driesel finden noch wöchentlich Statt. Nebst Quatuors und Quintuors werden kleine Orchesterstücke, auch Pianoforte- und Gesangmusiken gegeben; die Leistungen sind in diesem Zirkel gewöhnlich vollkommener, als in den meisten übrigen.

Nekrolog. Der in dieser Zeitschrift schon früher erwähnte Joze Dias Pereira Chaves starb hier am 18ten Febr. 1824. in einem Alter von 74 Jahren. Er war ein, besonders durch grosse Reisen sehr gebildeter Mann, welcher Umgang mit den ersten Künstlern seiner Zeit hatte und durch seine Vorzüge von dem Papst Ganganelli, dem verstorbenen König D. Pedro, und der Mutter des jetzigen Königs, D. Maria sehr geschätzt wurde. An ihm verlieren besonders junge angehende Künstler eine grosse Stütze. Man kann sagen, dass die vorzüglichsten der hiesigen Virtuosen grösstentheils ihm ihre Fortschritte in der Kunst verdanken; denn von jeher versammelte er sie in seinem Hause, wo fast täglich musicirt ward und wo mancher Belehrung fand. Er liess die vorzüglichsten neuen Werke einstudiren, und sowohl diess, als das Zusammenspielen mit den ersten Künstlern (die er auch oft bey sich sah) war von grossem Vortheil für die jüngeren: zugleich wurden viele Unvermögende von ihm selbst mit guten Instrumenten unentgeldlich unterstützt.

Berlin. Uebersicht des December. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate drey Neuigkeiten gebracht. Den 15ten *Herr des Chalumeaux,* komisches Ballet in zwey Abtheilungen vom königl. Balletmeister Titus, Musik von mehren Componisten, arrangirt vom Hrn. Musikdirector Schneider. Der fade Inhalt des Ballets erregte besonders in der zweyten Abtheilung allgemeinen Unwillen; nur die letzten angenehmen Tänze retteten das Stück vom gänzlichen Fall. Bey der zweyten Vorstellung war das Haus leer. Den 29sten: *Die*

Berliner in Wien, Liederposse in Einem Aufzuge, von C. v. Holtei, der auch die Vaudeville-Melodieen gewählt hatte. Der Inhalt war der frühern Posse von demselben Verfasser: *Die Wiener in Berlin* ähnlich, erfreute sich aber nicht des allgemeinen Beyfalls, wie das frühere Stück. Reiche Viehmäster und Bäcker mit ihren Kindern und ihrem Berliner sogenannten Witz sind nicht amüsant, ergötzten aber theilweise das zahlreiche Publikum, namentlich Hr. Gern Sohn, Devrient d. j. und Carl Unzelmann. Von den Liedern gefielen besonders: des Kellners (Hr. Unzelmann) Lied: I besorg's ganz gewiss etc. nach der Melodie eines Wiener Fiakerliedes; das Duett Theresens (Dem. Reinwald) und Andreas (Hr. Rüthling): Erreicht ist nun mein lang ersehntes Ziel etc. nach der Melodie: Der Krieger muss zum etc.; das Duett von Flott (Hr. Devrient) und Andreas: Jetzt ist wol das Fragen a endlich an mir etc. nach der aus der frühern Posse bekannten Melodie: Was macht denn der Prater etc.; das Terzett von Dörtchen (Mad. Dötsch), Andreas und Manuel (Hr. Wauer): Que je vous aime etc. nach der Melodie eines Wiener Liedchens; Flotts Quodlibet als Hr. von Pitschaft: Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde — da springt auf einmal der Peterl hervor, spuckt aus und fangt an z' raisonnir'n etc.; Theresens Lied: Ja mein Glück dacht ich etc. auch nach der aus der frühern Posse bekannten Melodie: In Berlin sagt er etc. — Den 31sten: *Die diebische Elster,* heroisches Singspiel in zwey Abtheilungen, Musik von Rossini. Endlich haben wir auch diese auf allen Theatern Europas schon längst bekannte Oper des vielschreibenden welschen Componisten gehört, und unter Hrn. Musikdirector Schneiders Direction sehr brav ausführen sehen. Hr. Stümer gab den Richard, Hr. Devrient d. jüng. den Girard, Mad. Seidler die Annette, Dem. Hoffmann den Blaisot, Hr. Sieber den Oberrichter und Hr. Wauer den Gervais sehr gut; nur Hr. Devrient verdient Tadel, dass er den von der Intendantur theuer verkauften Text nicht achtete, sondern andere Worte und wie gewöhnlich unverständlich sang, so dass man nur zuweilen ein deutsches Wort erlauschte. Von den einzelnen Stücken erfreuten sich lauten Beyfalls: die Introduction mit dem Chor: Welcher Tag der reinsten Freude etc.; Annettens Cavatine: Voll Entzücken schlägt mein Herz etc.; die Cavatine: Welche Töne etc., vorzüglich Richard's Partie: Theure komm in meine Arme etc.; Girard's Recitativ, nach dem Textbuche: Gestern als sich der Tag schon neigte etc.; die Cavatine des Oberrichters: Ja, mein Plan ist vorbereitet etc.; das Terzett von Annetten, Oberrichter und Girard: Ich beeile mich etc., besonders die Stelle: O Gottheit, die gnädig etc., und das Finale; so wie im zweyten Aufzuge: das Duett von Annetten und Richard: Einst vielleicht wird man erkennen etc.; das Duett von Annetten und Blaisot: Denk, dass morgen schon etc.; die Scene: Einstimmend alle, sie ist verurtheilt etc. und das Finale.

Mad. Grünbaum aus Wien hat auch in diesem Monat uns mit ihrem herrlichen Gesang ergötzt: sie gab den 5ten die Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris;* den 10ten, die Julia in Spontini's *Vestalin,* den 17ten, die Desdemona in Rossini's *Othello* (mit dem in den italienischen Opern üblichen Schluss, der den Mord der Desdemona und das tragische Ende der Oper hindert, und mit einem bekannten trivialen Duett aus einer andern Rossini'schen Oper schliesst), den 21sten und 28sten die Olympia in Spontini's Oper dieses Namens. Hiermit schloss die verehrte Künstlerin den reichen Cyclus ihrer Darstellungen.

Das königstädtische Theater brachte folgende Neuigkeiten: den 2ten, *Die Räuber auf Maria Culm,* oder *Die Kraft des Glaubens,* Melodrama in fünf Akten von H. Cuno. Die dazu gehörige Musik war vom Hrn. Musikdirector Henning, und dem bunten Allerley sehr anpassend. War, sage ich; denn nur dreymal ward das curiose Ding gegeben, und ist hoffentlich auf immer verschwunden. Den 3ten, *Der Dorfbarbier,* komische Oper in Einem Aufzuge von Weidmann, Musik von Schenk. Schon 1806 hatten die königl. Schauspiele diese beliebte Oper gegeben, aber seit Jahren war sie vom Repertoire verschwunden. Ihre Wiederbelebung erfreute daher sehr alle Freunde eines heitern Stückes. Hr. Genée gab den Lux, Dem. Aug. Sutorius Suschen, Hr. Rosenfeld den Joseph, Hr. Spitzeder den Dorfschulmeister und der überlustige Schmelka den Adam. Dieser letzte sang einen neuen, sehr zum Lachen reizenden Text zu seiner Arie: Jüngst sprach mein Herr der Bader etc.; auch das Duett von Lux und Suschen: Ich bin bewundert und geschätzt etc.; das Terzett von Joseph, Suschen und Rund: Bald werden die Leiden verschwinden etc.; Adams Arie: Der Teufel hol' die Schererey etc.; Suschens Arie: Mädchen sind leicht zu bethören etc. und Rund's Arie:

Gedenk, o Mensch, du bist aus Staub etc. fanden allgemeinen Beyfall. Den 9ten, *Die Wirthshaus-Rechnung*, oder *Gastwirth und Bürgermeister in Einer Person*, Vaudeville in Einem Akte nach dem Französischen bearbeitet von Franz Müller. Der Inhalt war von Charlottenburg bekannt, wo die französische Gesellschaft im vorigen Sommer das Original gegeben hatte. Auch hier gefiel es nicht minder; Hr. Rösicke gab den Gastwirth und Bürgermeister Grimpel, Dem. Aug. Sutorius seine Tochter Catharine, Hr. Angely den Barbier, Friseur und Advocat Ratzkopf und Hr. Schäffer den Maler Ruhland. Von den Gesängen gefielen: Catharinens Lied: Sein innig herzlich Lieben etc. nach der Melodie: Nel cor più non mi sento etc. aus der *schönen Müllerin*, u. a. Den 18ten, *Die Teufelsmühle am Wienerberge*, Volksmährchen mit Gesang in vier Aufzügen nach Huber, Musik von Wenzel Müller. Die Leser der Musikalischen Zeitung kennen den Inhalt dieses Stückes schon aus früheren Berichten von Wien; auch hier fand es zahlreiche Freunde. Dem. Aug. Sutorius gab den Geist der ermordeten Maria unter verschiedenen Gestalten, Hr. Meyer den Günther von Schwarzenau, Hr. Schmelka seinen Schildknappen Kasperle etc. Von den Gesängen gefielen: Veits (Hr. Genée) Romanze: In jener Mühle wie bekannt etc.; des Schutzgeistes Iriel (der hoffnungsvollen 14jährigen Ida Müller) Lied: Vom Schicksal auserlesen etc.; das Duett von Hans (Hr. Angely) und Märtchen (Dem. Cath. Eunike): Gib mir die Hand etc.; im zweyten Akte: Iriels Lied: Ein Suppen mit Fleckerl steht hier aufgeschrieben etc.; im dritten Akte Märtchens Lied: Mein Hansel das ist halt ein stattlicher Mann etc. und das Duett von ihr und ihrem Hans: Heissa wenn morgen Hochzeit ist etc. und im vierten Akte des Minnesängers Frohwald (Hr. List) Lied: Wie froh bin ich, dass ich ein Ritter nicht bin etc. Den 22sten, *Das Abentheuer auf dem Weihnachtsmarkt*, Localposse in zwey Akten (von Adalbert vom Thale d. i. dem Major von Decker). Ich erwähne dieses beliebte, auf hiesige Localitäten und Personalitäten überall reichlich Bezug nehmende und daher auch hier nur verständliche Stück wegen der Ouverture vom Hrn. Musikdirector W. Telle und der Musik im Zwischenakte vom königl. Kammermusikus Hrn. Kelz, die sehr passend zu dem Inhalt und daher auch mit den kindlichen Instrumenten: Trommel, Pfeife, Kukuk, Nachtigall, Schnarren etc. obligat versehen ist. Von den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 7ten die Polonoise für das Fagott von Koch, brav geblasen von Hrn. Lehmann, erstem Fagottisten dieses Theaters, und am 31sten, *Der Neujahrsgruss*, nach einer Melodie Mozart's componirt von Marschner, gesungen von Frau von Biedenfeld, Dem. Eunike und Weitner, Mad. Spitzeder, den Herren Reichel, Rosenfeld, Schmuckert, Spitzeder und dem Chorpersonal.

(Der Beschluss folgt)

Kurze Anzeige.

Acht Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von August Blüher. Görlitz, bey Zobel. (Pr. 12 Gr.)

Die Gedichte sind mannichfaltig und gut gewählt. Der Gesang ist einfach, angemessen und wirklich liedermässig, mithin auch sehr leicht auszuführen; die Begleitung, die erste Nummer ausgenommen, gleichfalls sehr einfach, ohne darum ganz uninteressant zu seyn. Die erste Nummer ist besser aufgefasst, als ausgeführt. Es war ganz Recht, hier dem Instrumente einen fortgehenden, feyerlichen Trauermarsch zu geben, und aus ihm die einfachere Melodie herauszuziehen, womit das Gedicht vorgetragen werden sollte. Aber dieser Marsch fängt nur gut an und bleibt, aller Dissonanzen ungeachtet, etwas monoton; wozu besonders auch die öftern Schlussfälle in die Dominante beytragen, die auch ohne diess zu tadeln sind. Ref. gefallen die muntern dieser Lieder am besten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1825.

Romanische Darmsaiten.

Wir haben wieder eine neue starke Sendung ächter romanischer Darmsaiten von vorzüglicher Güte erhalten, welche wir zu sehr billigen Preisen verkaufen.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung eines Choralbuchs.

Um den Wünschen meiner Freunde zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, ein beziffertes Choralbuch, mit natürlichen und kräftigen Bässen, übereinstimmend mit den Melodieen und dem Register des Fischer'schen, herauszugeben. Um dieses Werk aber, welches 26 bis 27 Bogen stark werden, und bis künft. Ostern herauskommen wird, so billig als möglich zu liefern, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und stelle den Preis zu 1⅔ Thaler, wo für gutes Schreib-Median und sauberen Druck gesorgt werden soll. Die Namen der resp. Herren Pränumeranten werden in diesem Werke vorn gedruckt werden. Auswärtige Buchhandlungen nehmen unter den gewöhnlichen Bedingungen Pränumerationen an. Diejenigen Herren, welche Pränumeranten sammeln, erhalten zu acht Exempl. das neunte frey.

Erfurt, am 7ten Decbr. 1824.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Pred. Kirche.

Anzeige.

In unserm Verlage ist in diesem Jahre erschienen:

Festlieder für Schulen, nach Kirchen- und eigenen Melodieen, mit Angabe der Dichter und Tonsetzer. Gesammelt und herausgegeben von M. J. F. Martius, Universitäts- und Stadtcantor in Erlangen. 8. 24 Xr.

Das Melodie-Büchlein hiezu .... 16 Xr.

Wenn für Schulen Partieen bey uns bestellt werden, findet ein Nachlass Statt, damit auch den weniger Bemittelten die Anschaffung möglich werde.

Auch ist bey uns von dem nämlichen Verfasser in Commission zu haben:

Liederbuch für Schulen, mit Angabe der Tonsetzer, welche zu den Liedern Melodieen geliefert haben. Erste Sammlung; herausgegeben von M. J. F. Martius. Erlangen, gedruckt auf Kosten des Verfassers. Erste, zweyte, dritte und vierte Auflage. 1820, 1822, 1823, 1824. Preis 12 Xr. Die Melodieen dazu 12 Xr.

Ferner von dem nämlichen Verfasser:

Liederbuch für Schulen, mit Angabe der Dichter und Tonsetzer und einem Anhange mehrstimmiger Canons. Zweyte Sammlung, 1824. Erlangen, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey Riegel und Wiessner. Preis 12 Xr. Die Melodieen dazu 18 Xr.

Wendet man sich an den Herausgeber selbst, so erhält man bey Partieen für Schulen einen geringern Preis.

Die Buchhandlung Riegel und Wiessner in Nürnberg.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Fischer, J. G. C., (Eleve von Walch) Militair-Musik .... 1 Thlr. 4 Gr.

Fürstenau, A. B., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 25. Liv. 1 .... 1 Thlr. 8 Gr.

Kraft, Nic., Introduction, Var. et Rondo pour Violoncelle avec Orchestre ou Pianoforte. Op. 13 .... 2 Thlr.

Für Pianoforte.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze, No. 15. enth.: Tanz der Landleute aus Euryanthe. 5 Gr.

— No. 16. enthält: Pulverstoffel; Hopser aus den Bürgern in Wien .... 4 Gr.

— No. 17. enthält: Walzer über: Mein Schatz ist a Reuter .... 4 Gr.

Enckhausen, H., Polonoise zu vier Händen. 6tes Werk .... 12 Gr.

Maurer, L., Var. sur un Air de l'Opéra: La Famille suisse, pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 23 .... 18 Gr.

— Potpourri pour Violonc. avec Pianof., formé de Thèmes de Preciosa. Op. 24 .... 18 Gr.

Mayer, Charles, God save the King, var. . . . . . 16 Gr.
Mayseder, J., Rondoletto. 36tes Werk . . . . 9 Gr.
Pechatschek, F., grand Potpourri pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 13 . . . . 20 Gr.
Reichardt, Gust., 4 Pieçes instructives en forme d'une Sonate à 4 mains. Op. 4 . . . . 1 Thlr.
Sippel, Potpourri aus Jessonda . . . . 16 Gr.
— Potpourri aus Libussa . . . . 10 Gr.
Sutor, W., Variat. für Flöte mit Pianofortebegl. über ein Thema aus Apollos Wettgesang . . . 8 Gr.
— Ouvert. aus Apollos Wettgesang . . . . 10 Gr.
— Ouvert. aus dem Tagebuche . . . . 8 Gr.

Für Gesang.

Blum, C., aus der Nachtwandlerin, mit Begleitung des Pianoforte, Duett, eingel. von Mad. Neumann: Ach wie ein Traum ist mir . . . . 4 Gr.
Kreutzer, C., aus Libussa mit Begleitung der Guitarre. No. 12, Arie: Fest verschlossen. 5 Gr.
Kuhlau, F., aus Elisa, mit Begleit. des Pianoforte oder Guitarre. No. 11. Ariette: Muthlos kommt . . . . 4 Gr.
Lied: Mein Schatz ist a Reuter, mit Begleit. des Pianoforte oder Guitarre . . . . 2 Gr.
Maurer, L., Die Zeit und die Freundschaft, Gedicht von G. Harrys, mit Begl. d. Pianof. 8 Gr.
Nicola, Carl, Geliebter wo zaudert dein irrender Fuss; Gedicht von Ludw. Tieck, als Scene für die Sopran-Stimme, mit Begl. d. Pianof. 12 Gr.
— 4 Gesänge von Carl Grüneisen, mit Begleitung des Pianoforte . . . . 10 Gr.
— einzeln No. 1. Thränenloser Schmerz, No. 2 und 3, Lieder eines Zimmergesellen, No. 4. Tiefes Grab . . . . 4 Gr.
Sutor, W., Die untergehende Sonne. Scheidenden Blickes licht und hehr, mit Begleitung des Pianoforte . . . . 12 Gr.

Rudersdorff, J., Serenade für Flöte, Violine und Guitarre. No. 1 und 2 . . . . 14 Gr.

Amphion, Geschenk für Freunde des Gesanges und des Pianofortespiels auf das Jahr 1825.
Herausgegeben
von
J. J. F. Dotzauer.
4. 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 Fl. 15 Xr.
Meissen, bey Goedsche.

Das unter diesem Namen so eben erschienene musikalische Taschenbuch dürfte den Freunden der Musik, und namentlich des Gesangs- und Pianofortespiels, um so willkommener, und zu Festgaben für selbige um so geeigneter seyn, da es von den gefeyertesten neuesten Componisten, unter andern von Spohr und C. M. v. Weber, mit Beyträgen beehrt worden ist. Der Inhalt bestehet theils in Lieder-Compositionen, theils in Pieçen von verschiedenem Charakter für das Pianoforte. Aehnlichen Inhalts, mit dem geringen Unterschiede, dass künftig auch Auszüge aus den beliebtesten neuen Opern aufgenommen werden sollen, werden die künftigen Jahrgänge seyn, und hoffentlich, in Folge des angestrengtesten Bestrebens sowohl von Seiten des Herausgebers, als Verlegers, dem ersten Jahrgange weder an innerem Werthe, noch äusserer Eleganz, nachstehen.

Dresden, im December 1824.

Im Verlage von T. Trautwein in Berlin ist so eben erschienen:

Magnificat von Francesco Durante, herausgegeben mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rex. Preis 20 Gr. Die einzelnen Singstimmen hiezu Subscript. Pr. 9 Gr.

Es ist diess das berühmte Werk, welches für die St. Peterskirche in Rom gefertigt wurde und noch daselbst alljährig aufgeführt wird. Der Klavierauszug ist nach einer ganz getreuen Abschrift der im Archiv von St. Peter befindlichen Original-Partitur gemacht worden.

Beethoven, L. v., Fest-Ouverture. Aus der ungedruckten Original-Partitur für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt von C. W. Henning. Pr. 20 Gr.

Diese Ouverture erscheint jetzt zum erstenmal im Druck und es existirt davon auch noch kein gedrucktes Arrangement irgend einer Art.

Paesiello, Ouverture zur komischen Oper: Theodor, König von Corsica. Für das Pianoforte arrangirt von C. W. Henning. Pr. 6 Gr.

Die verehrlichen Theater-Directionen, welche eine Abschrift der Oper Graf von Gleichen zu haben wünschen, ersuche ich, sich desfalls an mich zu wenden, weil ich mir die Mittheilung derselben allein vorbehalten habe.

Weimar, im December 1824.

C. Eberwein.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. N°. 3. 1825.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus. Von M. *L. J. Döring.*

(Beschluss.)

Was ist der Auftakt?

Wird ein Rhythmus durch die Töne einer Musik dargestellt, so ist es klar, dass diese Töne für sich schon einen melodischen und harmonischen Zusammenhang unter einander haben; der Rhythmus aber verbindet sie noch mehr, indem durch ihn auch die Zeiträume, in welchen die Töne auf einander folgen, in ein Ganzes zusammengefasst werden. Nun sollte freylich, wenn eine Reihe von Tönen rhythmisch zusammenzufassen ist, der Anfang der Zählung gleich bey dem ersten gemacht und dieser also accentuirt und demnach zum guten Takttheil gemacht werden. Allein es ist schon bemerkt worden, dass ein ictus (einen ictus giebt aber jeder Ton) oft durch seine hervorstechenden Eigenschaften diesen Vorzug an sich reisse. Diess thut unter andern gern, wenn gleich nicht nothwendig, die Tonica. Beginnt z. B. ein Tonstück so:



so wird man am liebsten die Zählung mit dem zweygestrichenen g anfangen, welches also zum guten Takttheil wird, so:



Das erste Viertel, d, heisst nun Auftakt (mit einer griechischen Benennung Anakrusis). Es kann nun nicht zu dem folgenden g gezählt werden, wie eine Arsis zu ihrer Thesis gezählt wird; denn die Zählung dessen, was mit dem g zusammengefasst werden soll, geht ja erst bey g an. Allein, da man es in seinem melodischen Zusammenhange mit dem g betrachtet, so giebt man ihm eine solche Zeitlänge, dass es auch in Rücksicht der Zeit dem g gleichartig wird. Aus diesem Grunde also erhält die Anakrusis mit der ihr folgenden Thesis gleiche Länge.

Gehen vor der Thesis zwey auf einander folgende Töne vorher, so stehen sie nicht nur mit dieser, sondern auch unter einander in melodischem Zusammenhange. Wegen des letztern werden sie zusammengezählt, und die erste von ihnen ist Thesis, die zweyte Arsis, beyde zusammengenommen aber sind nun ein Ganzes, welches mit der folgenden Thesis gleiche Länge haben muss, wenn es als etwas ihr Gleichartiges gedacht werden soll, z. B.



Auf diese Weise können vor der Thesis auch mehr als zwey Zeiten vorhergehen, z. B.
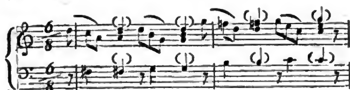


ja das gute Taktglied der Anakrusis kann wieder seine Anakrusis (Nebenanakrusis) haben, z. B.



Was ist die Cäsur?

Werden zwey musikalische Abschnitte rhythmisch mit einander verbunden, so wird das Ende des ersten, an welches der Anfang des zweyten geknüpft ist, Cäsur genannt. Denkt man sich zwey grössere musikalische Abschnitte mit einander verbunden, von denen jeder aus zwey kleineren besteht, so kann man recht füglich den Punkt, wo die zwey grösseren Abschnitte zusammenstossen, die grössere Cäsur, und den Punkt, wo der erste und zweyte oder der dritte und vierte kleinere Abschnitt zusammenstossen, die kleinere Cäsur nennen. So bilden z. B. in Folgendem:



allemal drey Achtel einen kleinern Abschnitt, welcher in dem in Klammern beygesetzten Akkorde begründet ist. Zwey kleinere Abschnitte aber bilden einen grössern, welcher zwey zergliederte Akkorde, den Quintsextakkord sammt seiner Auflösung in den Dreyklang, umfasst. Die grössere Cäsur ist also zwischen dem sechsten und siebenten Achtel, die kleinere aber zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem neunten und zehnten.

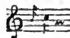
Hat der zweyte von zwey verbundenen musikalischen Abschnitten eine Anakrusis, so muss diese bey der Verbindung zur Arsis werden. So wurde z. B. der Auftakt des kleinen Abschnitts: also das g, in dem nächst vorhergegangenen Beyspiele zum zweyten schlechten Taktgliede. Weil eine solche zur Arsis gewordene Anakrusis einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt, so wird sie beym Vortrage mit Recht hervorgehoben, und fällt sie im dreyzeitigen Takte auf den dritten Takttheil, so erhält dieser dadurch einen merklichen Nachdruck. Dieser Umstand hat die Meynung veranlasst, dass der dritte Takttheil im dreyzeitigen Takte stärker sey als der zweyte. Diese Meynung wird aber durch einen andern doppelten Umstand widerlegt, nämlich:

a) dass der dritte Takttheil, wo er nicht einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt, ohne Störung auch nicht verstärkt werden kann; und

b) dass der zweyte Takttheil, sowohl im zweyzeitigen als im dreyzeitigen Takte denselben Nachdruck erhält, wenn er einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt.

Was für eine Bewandtniss hat es mit dem kurzen Vorschlage?

Unter den beym Rhythmus vorkommenden Erscheinungen verdient auch der kurze Vorschlag eine Erwähnung. Er entsteht, wenn zwey ictus, also in der Musik zwey Töne, so schnell auf einander folgen, dass die zwischen ihnen liegende Zeit ihrer Kürze wegen keiner Messung fähig ist. In diesem Falle zählt man erst mit dem zweyten ictus (mit dem zweyten Tone) den Anfang einer Zeit, der erste aber ist das, was man in der Musik einen kurzen Vorschlag nennt, z. B.



Folgte das c nicht so schnell auf das h, so würde das h eine messbare Zeit geben, wie etwa

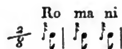
Die Zeitmessung geht also nicht beym Vorschlage sondern erst bey der ihm folgenden Hauptnote an, und daher die ganz richtige Lehre, dass der kurze Vorschlag der folgenden Note von ihrer Dauer nichts nehme, z. B.

Dagegen nimmt er der vorhergehenden Note etwas von ihrer Dauer; denn in dem eben angeführten Beyspiele ist die kleine Zeit, welche der zweyte kurze Vorschlag erfordert, mit in der Zeit begriffen, welche dem ihm vorangehenden zweyten Achtel beschieden ist. Die Notenfigur des kurzen Vorschlags bezeichnet natürlicher Weise nicht ein bestimmtes Maass seiner Länge, sondern drückt vielmehr bloss aus, dass er zur Messung zu kurz seyn solle. Bekannt ist es übrigens, dass mehre solche ihrer Kürze wegen nicht zu messende Zeiten auf einander folgen können, z. B.



In der Sprache sind die kurzen Vorschläge weit häufiger als in der Musik, nur dass sie dort nicht durch besondere Töne, sondern durch die Sprachelemente gebildet werden. So ist z. B. in der Sylbe au das a ein kurzer Vorschlag, weil man das u zu schnell darauf folgen lässt als dass es eine messbare Zeit geben könnte. Lässt man das u nach längerer Zeit darauf folgen, so giebt es allerdings eine messbare Zeit (a u)

So ist auch in Lau, Frau, Spreu die Hauptnote das u, alle vorhergehenden Elemente aber sind kurze Vorschläge. Das Wort Romäni hat vor jeder seiner drey Zeiten einen kurzen Vorschlag, so:



Sind Rhythmus und Takt zwey verschiedene Dinge?

Alles, was wir bisher unter dem Namen Rhythmus beschrieben und aus einem einzigen Princip abgeleitet haben, ist offenbar das, was man in der Musik Takt nennt. Wenn auf den Namen etwas ankommt, so kann man also auch sagen: es sey hier eine Theorie des Taktes im Umriss vorgetragen worden. Ist nun Rhythmus etwas vom Takte Verschiedenes, so muss man für den erstern ein ganz anderes Gebiet suchen; denn alle die faktisch gewissen Erscheinungen, welche man zeither dem Rhythmus zuschrieb, erklären sich sehr leicht und natürlich aus den Gesetzen, welchen der Takt folgt. Man wird dagegen vielleicht sagen: dass doch der Sprache Rhythmus zugeschrieben werde, der Rhythmus der Sprache aber etwas Anderes sey als der musikalische Takt. Allein Einsender dieses Aufsatzes stellt getrost den Satz auf: „Die Sprache folgt ganz, nur mit grösserer Abwechselung der Formen, dem musikalischen Takte". Er muss allerdings wünschen, dass eine geübtere Feder als die seinige die Beweisführung übernehme. Indess ist doch ein Heer von Erfahrungen aus der lebenden Sprache, kaum minder zahlreich als das des bekannten Perserkönigs, aber, wie er wenigstens zu hoffen wagt, besser geordnet und besser Stich haltend, bereit, seine Behauptung zu unterstützen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss) Auch brachte uns dieser Monat noch mehre interessante Concerte. Den 2ten veranlasste Mad. Türrschmidt, geb. Braun, die Aufführung von Händel's *Messias*, unter der Leitung des Hrn. Prof. Zelter und des Hrn. Concertmeisters Seidler, mit Unterstützung mehrer Mitglieder der Singakademie und der königl. Kapelle. Mad. Türrschmidt sang, wie immer, vortrefflich, die Altpartieen, und Dem. Salmor die Sopranpartieen, die Herren Stümer, Devrient d. jüng. und Blume die übrigen Solos. Den 6ten gab der im vorigen Berichte schon gepriesene Hr. Moscheles ein drittes Concert, in dem er ein neues Pianoforteconcert in E dur, ein concertirendes Potpourri für Pianoforte und Violine, von ihm und Lafont componirt und von ihm und Hrn. Concertmeister Möser vorgetragen, und die Gage d'amitié (Adagio und Rondo brillant mit Orchesterbegleitung von F. Kalkbrenner) meisterhaft spielte. Den Beschluss machte F. Kind's Gedicht, *Artar*, gesprochen von Dem. Carol. Bauer, als Einleitung zu dem Abschiede der *Troubadours*, einer Concertante für Gesang, Pianoforte, Violine und Terzguitarre, componirt von Moscheles, Mayseder und Guiliano, und von Mad. Grünbaum und den Herren Möser, C. Blum und Moscheles trefflich vorgetragen. Den 9ten war Concert zum Besten des vaterländischen Vereins für erblindete Krieger, unter der Leitung des Hrn. Generalmusikdirectors Spontini und des Hrn. Concertmeisters Möser. Den ersten und dritten Theil bildeten der Frühling und Herbst aus Haydn's *Jahreszeiten*; die Solopartieen trugen Mad. Grünbaum und die Herren Bader und Blume trefflich vor, die Chöre das gesammte Chorpersonal des königl. Theaters unter des Hrn. Chordirectors Leidel Führung. Der zweyte Theil gab das Finale des dritten Akts aus Spontini's neuer Oper, *Alcidor, der Schwur der Treue*, von Mad. Grünbaum, den Herren Bader und Siebert und dem Chorpersonal ausgeführt; ein Duetto buffo von Mercadante, gesungen von Frau von Biedenfeld und Hrn. Spitzeder; die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, gesungen von Mad. Grünbaum. Endlich trug Hr. Moscheles seine Variationen über den *Alexandermarsch* mit Begleitung des Orchesters vor, und führte auch eine freye Phantasie aus über ein Thema aus dem *Dorfbarbier* und die Ouverture zu Mozart's *Zauberflöte*. Nach Abzug der Kosten war die reine Einnahme des Concerts 1549 Thaler $2\frac{1}{2}$ Gr. Den 13ten gab Hr. Wilh. Braun Concert, der jetzt in Ludwigslust an die Stelle seines verstorbenen Vaters tritt. Er trug ein Oboeconcert von J. F. Braun und ein Capriccio von C. Braun vor; sein Ton ist schön und der Vortrag geschmack- und empfindungsvoll. Seine Gattin Cathinka, geb. Braun, sang eine Arie aus Mozart's *Figaro*, eine Cavatine von Mercadante und mit Mad. Grünbaum das Duett aus Mozart's Oper: *Così fan tutte*. Sie war früher Kammersängerin, und gleicht in Hinsicht der Empfindung und des gebildeten Vortrags ihrem Gatten.

Den 15ten nahmen die Möser'schen Abonnementsquartette wieder ihren Anfang. Das erste brachte uns Hummels Quintett in Es, in welchem Moscheles zum letztenmal hier spielte, und Beethoven's

erstes Quartett in F dur. Ausser Hrn. Concertmeister Möser hört man hier die trefflichen Meister auf ihren Instrumenten, Henning jun., Lenz und Krauz.

Auch begannen die acht Abonnementsconcerte der königl. Kammermusiker Bliesener.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 2ten, im Theater an der Wien, auf allerhöchsten Befehl: *Erfüllte Hoffnung*, eine ländliche Scene, mit Musik von Conr. Kreutzer, verbunden mit einem *militärischen Festspiel*. Ersteres ist ein ziemlich inhaltleeres Gelegenheitsstück, nur durch angenehme Melodieen, passende Dekorationen, und Beziehungen auf die Anwesenheit der erlauchten Gäste interessant; das Anhängsel der kriegerischen Evolutionen, Contramärsche, Gruppirungen u. dgl. haben wir schon früher gesehen; diessmal wurde es reichlich mit Gesängen, Chören, Tänzen, Tableaux, zwey accompagnirenden türkischen Banden und einem funfzehn Mann starken Trompeterchor aufgestutzt; im Freyen nehmen sich jedoch solche Kunst-Paraden freylich besser aus.

Am 5ten, im landständischen Saale: Concert des königl. Würtembergischen Kammermusikus Gottfried Schunke und seiner beyden Söhne Ludwig und Ernst, worin wir ausser mehren anderen Musikstücken folgende hörten: ein Horn-Concert von Dupuy, von Hrn. Schunk, dem Vater, mit reinem, vollen Ton, grosser Fertigkeit und Kraft geblasen. Das Hummel'sche Pianofort-Concert in A moll, von dem dreyzehnjährigen Ludwig Sch. gespielt. Sein Vortrag war gediegen und solid, und eines mannbaren Künstlers würdig; er war im Allegro und Adagio gleich ausgezeichnet, die Vertheilung von Licht und Schatten und der Ausdruck sehr lobenswerth; Variationen auf: *God save the King*, für zwey Waldhörner, vorgetragen von Gottfried Sch. und seinem zwölfjährigen Sohne Ernst. Für solch ein Alter viel geleistet. Andantino und Polonoise von Nisle, für zwey Hörner, gespielt vom Vater und Sohn. Auch in diesem Satze erhielt das präcise Zusammenspiel lauten, einstimmigen Beyfall, der jedoch mit dem spärlichen Besuche des Concerts leider ausser allem Verhältnisse stand.

Am 6ten, im Josephstädter-Theater: *Das Zauberhorn*, Zauberspiel mit Gesängen und Chören in zwey Aufzügen, von J. N. Vogl; Musik von Leon de St. Lubin. Diese war hierbey das Besste und es ist sehr zu bedauern, dass der junge, talentvolle Tonsetzer bey seinem ersten Probestück an solch heilloses Pfuschwerk gerathen musste.

Am 7ten, im Theater an der Wien: *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*, romantisches Gemälde in fünf Akten, mit Tänzen und Chören, nebst einem Vorspiel, genannt: *Die Kerzenmeister-Wahl*; nach Hoffmanns Erzählung von Franz von Holbein; Musik vom Operndirector von Seyfried. Endlich wieder einmal ein Product voll Geist, Leben und Charakteristik; kräftige Naturen aus Albrecht Dürers Zeitalter. Nur einem so vielseitig gebildeten, mit der Bühnen-Kunst so innig vertrauten Schriftsteller konnte es gelingen, die meisterhafte Novelle in eine so wohlgeordnete dramatische Form zu giessen. Für den Componisten war, ausser den Volks-Scenen auf der Aller-Wiese, nur ein kleines Feld vorhanden; was er aber gegeben, ist wahr, gedacht, wohlberechnet, innig in die Handlung eingreifend und ächt volksthümlich. Die Darstellenden thaten ihr Möglichstes, und der einstimmige Beyfall hatte zahlreiche Wiederholungen zur Folge.

Am 10ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Nachtwandlerin*, Geisterposse mit Gesang in zwey Akten, von J. E. G., Musik von Kapellmeister Volkert: wovon wenig ehrenvolles zu sagen ist.

Am 12ten, im landständischen Saale: Concert des dreyzehnjährigen Klavier-Spielers Joh. Promberger. Der junge Virtuos erhielt und verdiente Aufmunterung.

Am 13ten, im Josephstädter-Theater: *Die kurzen Mäntel*, natürliches Zauber-Singspiel in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Gläser. Nicht ohne treffenden Witz und ganz auf die Localität berechnet. Mit unbarmherziger Geissel wird darin auf die Schwächen des Männervolkes losgezogen. Grund genug für das schöne Geschlecht, das Stück fleissig zu besuchen.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Diamant des Geisterkönigs*, Zauberspiel in zwey Aufzügen von Hrn. Raymund (und zu dessen Vortheile), Musik von Hrn. Professor Drechsler. Vier und dreyssig spielende Personen, nebst einer Anzahl von Nebenfiguren, auf dem Zettel, mitunter recht verwunderliche Namen, als da sind: „Longimanus — Veritatius, Modestina, Apricosa, Ammarillis, Muriosus, Vulcarius, Kolofonius, Artaxerxes, Pamphilius, Colibri u. s. w.; unterhält ein paar

Stunden angenehm, und höher sind ja die Anforderungen nicht gestellt. Die Musik ist ein wiedergekäuetes Lirum Larum.

Am 18ten, im Josephstädter-Theater: *Liebe aus Hass,* oder *Arsena und Arsenius,* romantisches Mährchen mit Gesang in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Gläser (und zu seinem Vortheile) — Nachdem in zwey beliebten Stücken eine Männerfeindin und ein Weiberhasser einander gegenüber gestanden haben, werden sie nun hier durch Amors Zaubermacht versöhnt und durch Hymens Rosenbande vereinigt. Die Aufnahme war beyfällig; glänzend ist die scenische Ausstattung, und die Composition sehr artig.

Am 19ten, im k. k. grossen Redoutensaale: zweytes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: 1. Symphonie von Mozart (in C); 2. Cavatine für den Sopran, aus der Oper: *la pietra del paragone,* von Rossini; 3. Violin-Concert von Kreutzer; 4. Ouverture aus *Olympia*, von Spontini; 5. Hymnus (Gottheit! dir sey Preis und Ehre!) von Mozart.

Am 22sten und 23sten, im Burgtheater, zum Vortheile des Pensions-Institutes der Tonkünstler-Wittwen und Waisen: *Jephta,* Oratorium von Händel; aus dem Englischen übersetzt, und die Instrumental-Begleitung vermehrt von J. F. von Mosel. Einige siebenzig Jahre sind es, seit jener Heros seinen Schwanengesang schrieb, und jetzt noch: wie neu, gross, erhaben und unvergänglich! Ein Riese unter Pygmäen! Ob man wohl nach einem gleichen Zeitverlaufe manches jetzt hoch gepriesene Notenwerk noch dem Namen nach kennen wird? — Die Ausführung war im Ganzen befriedigend; der Beyfall — ausserordentlich und allgemein; die Chöre — bey Händel stets der Glanzpunkt — wirkten mächtig; besonders die Soprane und Alte; weniger finden sich unsere Sänger in diesen Kraft und Ausdauer erheischenden Gesang, in diese deklamatorischen, allerdings mitunter schwer zu intonirenden Recitative, in diese eine nicht alltägliche Kehlenfertigkeit fordernden reich verzierten Arien; wobey man freylich mit nett eingeübten Rossini'schen Floskeln keineswegs ausreicht; indessen ist auch schon der gute Wille zu loben. — Sowohl von der poetischen als von der musikalischen Bearbeitung lässt sich nur rühmliches sagen; alles zeugt von inniger Vertrautheit mit beyden schönen Künsten; Gediegenheit, besonnene Wahl, die strengste Sorgfalt in den Zusätzen, um den Eigenthümlichkeiten des Originals nicht zu nahe zu treten, sind Vorzüge, die sich vereint bey diesem verehrten Kunstfreunde finden, welcher, obschon durch andere Verdienste auf einen ausgezeichneten Staats-Posten gestellt, seine Mussestunden den freundlichen Schwester-Künsten widmet, und dem die musikalische Welt nun wieder eine schätzbare Bereicherung ihrer klassischen Kunstschätze verdankt.

Am 26sten, im k. k. grossen Redoutensaale: *Musikalische Akademie,* zum Bessten des Bürgerspital-Versorgungs-Fonds.

Am 26sten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Janusch, Professors der Flöte, aus Prag. Was der Concertgeber dabey gab, sprach wenig an. Doch liess es die bekannte Hospitalität der Wiener an den gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen nicht fehlen.

Am 27sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le Cantatrice villane,* Opera buffa von Fioravanti. Eine höchst gelungene Vorstellung; Lablache und die liebenswürdige Sonntag sind einzig in ihren Rollen; die Bescheidenheit der Sigra. Dardanelli, welche die brillantesten Stellen an ihre beliebtere Nebenbuhlerin abgetreten hat, verdient dankbare Anerkennung. Das Ensemble war musterhaft.

Miscellen. Der um die Tonkunst vielfach verdiente Hr. Tobias Haslinger ist von dem steyermärkischen Musik-Verein als Ehren-Mitglied aufgenommen worden.

Ein hiesiges Blatt stellt eine Uebersicht der bis zum ersten December im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor-Theater gegebenen Darstellungen auf, nach welcher ausser 1 Freytheater- und 25 Norma Tagen, 311 Abonnement- und 29 Benefice-Vorstellungen Statt gefunden haben. Darunter waren: 64 deutsche Opern; als *Euryanthe,* viermal; *Freyschütz,* neunmal; *Don Juan,* sechsmal; *Figaro,* dreymal; *Titus,* zweymal; *Joconde* von Isouard, viermal; *die diebische Elster,* siebenmal; *Richard und Zoraide,* zweymal; *der Taucher* von Kreutzer, (neu) zwölfmal; *der Schnee,* von Auber, (neu) zwölfmal; eine Akademie des Hrn. Ludwig van Beethoven. — 129 italienische Opern; als: *Gabriela di Vergi,* von Carafa, (neu) neunmal: von Rossini: *Corradino,* fuufzehnmal; *Eduardo e Cristina,* viermal; *l'Italiana in Algieri,* neunmal; *La Gazza ladra,* viermal; *Zelmira,* zehnmal; *Otello,* sechsmal; *il Barbiere,* vierzehnmal; *Elisa e Claudio,* von Mercadante, (neu) neunmal; *Semiramide,* von Rossini, achtmal;

Il matrimonio segreto, von Cimarosa, zwölfmal; *Adelina,* von Generali, zweymal; *L'inganno felice,* von Rossini, dreymal; *Le nozze di Figaro,* von Mozart, neunmal; *Le lagrime d'una vedova,* von Generali, zweymal; *Doralice,* von Mercadante, (neu) zweymal; *Mosè in Egitto,* von Rossini, fünfmal; dessen *Donna del Lago,* zweymal; *le Nozze di Telemaco ed Antiope,* von verschiedenen Meistern, zweymal; *il Podestà di Burgos,* von Mercadante, zweymal. — Kleine Opern, als Vorspiele zu Ballets: 152; als: *der neue Guthsherr,* von Boieldieu, dreymal; ein Akt aus Rossini's *Tancred,* siebenmal; ein Akt aus *Corradino,* zweymal; aus *Zelmira* einmal; aus der *Italienerin* einmal; Kurze musikalische *Akademieen* siebenmal; *die schöne Müllerin,* von Paisiello, sechsmal; *Zum goldenen Löwen,* von Seyfried, vier und zwanzigmal; *Nachtigall und Rabe,* von Weigl, einmal; *Das Geheimniss,* von Soliè, siebenmal; *Cordelia,* von Conr. Kreutzer, einmal; *die Wittwen-Trauer,* von Generali, dreyzehnmal; *Alle fürchten sich,* von Nicolo Isouard, zwey und zwanzigmal; *die glückliche Täuschung,* von Rossini, fünfmal; *das Hausgesinde,* von Fischer, achtmal; *der Schatzgräber,* von Méhul, neunmal; *der gebesserte Lorenz,* von Sigora von Eulenstein, zehnmal; *der Wechselbrief,* von Bochsa, achtmal; *die Gefangene,* von Cherubini und Boieldieu, vierzehnmal; *le lagrime d'una vedova,* von Generali, zweymal; *Cenerentola,* von Rossini, einmal. — Grosse Ballets 152; namentlich: *Ismaans Grab,* einmal; *Lodoiska,* zweymal; *die Amazonen,* sechsmal; *die Rose,* einmal; *Narziss,* dreymal; *die Pilger,* viermal; *die Fee und der Ritter,* acht und funfzigmal; *Eleonore,* fünfmal; *Arsena,* zweymal; *Blaubart,* fünf und zwanzigmal; *der Fels der Liebenden,* dreymal; *Psyche,* drey und dreyssigmal; *die Rose der Schönheit,* fünfmal; *Alcina,* zwölfmal; *die Pagen des Herzogs von Vendome,* einmal. — Es lässt sich wenigstens nicht läugnen, dass die Administration sehr thätig, und sämmtliche Gesellschaften ungemein fleissig gewesen sind. Herrn Barbaja's Plan auf Russland ist misslungen. Die durch Ueberschwemmung in St. Petersburg verursachte Verheerung sowohl, als der Umstand, dass Mad. Fodor, und Sigr. Lablache sich nicht zu der Reise nach Petersburg verstehen wollten, haben einen förmlichen Absagebrief zur Folge gehabt. Hr. Barbaja soll daher sehr wünschen, in Wien bleiben zu können, sich auch sogar erboten haben, noch nebenbey eine französische Oper zu errichten. Doch lautet vor der Hand das Ultimatum dahin, dass zu Ostern das Kärnthnerthor-Theater unabänderlich geschlossen werde. Diess wäre freylich die günstigste Wendung für die gräflich Palfy'sche Entreprise im Theater an der Wien, wo bey der Concurrenz mit den wahrhaft vortrefflichen italienischen Gesangvirtuosen, die deutsche Oper in den misslichsten Verfall gekommen ist.

Paris. Uebersicht der Monate October, November und December 1824. Académie royale de musique. Dieses Theater, welches von der Regierung jährlich mit grossen Summen unterstützt wird, bringt dennoch weniger neues zum Vorschein, als die übrigen. Es erhielt in der letzten Zeit einen neuen Administrator, Hrn. Duplantis; diess machte allgemeines Aufsehen. Hr. Habeneck, welcher erster Violinspieler war, so lange Viotti die Verwaltung der Oper unter sich hatte, wurde von der Behörde (ministère de la maison du roi) plötzlich von seinem Orchesterplatze zur obersten Direction dieses und des italienischen Theaters berufen. Da nun neuerdings das ministère wieder verändert wurde, entliess man auch Hrn. Habeneck von seinem Posten und gab ihm, zu einiger Entschädigung, Kreutzer's Kapellmeister-Stelle an der grossen Oper. Doch Kreutzer, welchen weder sein Alter, noch seine Gesundheit nöthigten, in Pensionsstand zu treten, widersetzte sich und blieb. Man suchte nun für Hrn. Habeneck eine andere Stelle zu finden, und ernannte ihn zum zweyten Director des Conservatoriums, so dass er Cherubini's Titel theilen sollte. Cherubini, so wie alle Professoren dieser hohen Schule, widersetzten sich zwar nicht, doch gaben sie sämmtlich ihre Démission ein. Hr. Habeneck war so klug, ebenfalls seine Démission zu verlangen, nachdem er die Stelle ein- oder zwey Tage gehabt hatte; worauf die ausgetretenen Professoren mit ihrem würdigen Director wieder eintraten. Nach diesem zweyten fruchtlosen Versuche kam man wieder auf den ersten zurück. Dieser gelang endlich folgendermaassen: die Stelle des Administrators der grossen Oper ward getheilt: Hr. Duplantis erhielt über das Finanzielle und andere Theile die Verwaltung, Hr. Kreutzer über die Musik die Aufsicht; Hr. Habeneck ward Kapellmeister an Kreutzer's Stelle.

Théatre royal de l'Opéra comique. Am 4ten November: *Léocadie,* lyrisches Drama in drey Aufzügen von Hrn. Scribe und Mélesville, Musik von Hrn. Auber. Der Text dieser Oper ist ursprünglich spanisch, von M. Cervante, in's Französische übergetragen von Florian. Das ziemlich verwickelte Süjet ist voller Handlung und Mannichfaltigkeit der Situationen; es fehlt ihm aber an Einheit. Der Componist hat indess mit grosser Kunst das Interesse fortwährend zu steigern gewusst. Der Text ist durchaus lyrisch, und dergestalt für die Musik geeignet, dass man ihn allein schon ein musikalisches Gemälde nennen könnte. Der Tonsetzer war nicht, wie es oft der Fall ist, genöthigt, um sich geltend zu machen, die Handlung hier und da zu unterbrechen, und sich selbst Scenen zu schaffen; er fand hier alles was er bedurfte, vor, und brauchte es nur auszuführen. Diess hat Hr. Auber gethan, und seine Musik ist der Dichtung durchgängig angemessen. Wir ziehen aus diesem Grunde die Oper *Léocadie* allen früheren Werken dieses Componisten vor, ob wir gleich nicht hoffen dürfen, dass Hr. Auber allein eine feste Stütze gegen die bevorstehende Revolution seyn werde, mit welcher der überhandnehmende Rossinismus Frankreich bedroht — wie im vierten Hefte der *Cäcilia* aus Paris gemeldet wird — besonders da derselbe Componist in seinem *Schnee* Rossini selbst nachgeahmt hat. In *Léocadie* ist Hr. Auber auf sich selbst zurückgekommen, und verdient desshalb Lob. Die Musik der Oper Nummer für Nummer anzugeben und zu beurtheilen, ist hier nicht der Ort, auch wird das Werk vermuthlich auf deutsche Bühnen kommen. Wir wollen daher nur noch bemerken, dass uns die Ouverture, die Entreactes und die Chöre nicht behagen wollten.

Am 22sten December: *Les deux mousquetaires,* komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Hrn. Berton. Wir ziehen dieses kleine Werk der letzten Oper desselben Componisten, *Virginie,* vor; doch ist es nur ein Schatten von seinem *Montano et Stéphanie,* aber ein Schatten, der unverkennbare Züge von seinem Urbilde hat.

Noch ein oder zwey kleine Stücke erschienen und verschwanden auf dieser Bühne: Refer. erinnert sich aber ihrer Namen nicht mehr.

Théatre royal italien. Ebenfalls nichts Neues, so wie in der grossen Oper. Der Wechsel der Directoren der letztern Bühne hat, da beyde unter derselben Administration stehen, auch auf jene Einfluss gehabt. Rossini ist jetzt an Paer's Stelle Director des Musikwesens, und Paer ist ihm zugeordnet. Alle Gerüchte über die Ursachen von Rossini's schneller Abreise waren also ungegründet. Da er die neue Stelle angenommen hat, so scheint es sogar, als wolle er für immer hier bleiben. Er lässt seit seiner Rückkehr beynahe nichts von sich hören: man spricht von einer neuen Oper, die er componire, und hofft, dass es eine französische sey.

Hr. Curioni von London hat hier als Otello debutirt und gefallen.

Dem. Demeri hat dieses Theater verlassen und sich wieder nach Strassburg, ihrer Heymath, begeben, wo sie vor zwey Jahren, ehe sie hier engagirt wurde, unter dem Namen Bonaud aus einigen Concerten bekannt war. Ihr hiesiges Erscheinen auf der Scene, die sie früher noch nie betreten haben soll, machte Aufsehen: sie debütirte als Amenaide in *Tancred,* und liess einen vollen und starken Stimmumfang von zwey und einer halben Octave, von A bis zum dreygestrichenen E, hören; in einem kleineren Saale wohl drey Octaven, von G bis zum dreygestrichenen G; der Timbre dieser Stimme ist so frisch und durchdringend, dass auch ihr leisester Ton, selbst in vielstimmigen Sätzen, wie z. B. im ersten Finale des *Tancred,* an den entlegensten Orten des Saales deutlich vorgehört wird. An Spiel und Gesangmethode fehlt es ihr aber gänzlich: der ausserordentliche Beyfall, den sie anfangs erhielt, ist also nur ihrer Stimme zuzuschreiben und vielleicht dem Umstande, dass sie eben zu einer Zeit auftrat, als das Theater dergestalt von ersten Sängerinnen entblösst war, dass die Administration mehrmals genöthigt wurde, die Vorstellungen einzustellen. Den Freunden dieses Theaters, denen es nicht gleichgültig war, ihre gewohnten Abendunterhaltungen so unterbrochen zu sehen, war also nichts willkommener, als diese gigantische Stimme: man applaudirte ihre Stimme, man applaudirte, dass sie beym Theater blieb, man applaudirte, um sie aufzumuntern, in der Hoffnung, Methode und Spiel würden sich mit der Zeit und bey guter Anleitung schon finden. Sie fanden sich aber nicht: und die schönste Stimme ermüdet am Ende, wenn sie nicht durch Geist und Gefühl immer neues Interesse erhält; man gewöhnt sich daran, wie an jede andere. Diess war auch hier der Fall; man applaudirte nicht mehr, und fing endlich, als die Sängerin an Stimmumfang verlor,

sogar an, zu zischen, wenn sie falsch sang. Nur gegen das Ende ihres Hierseyns erhob sie sich wieder, und zeigte sich besser, als wir sie je gehört hatten; aber nun verloren wir sie. Die volltönende Stimme der Dem. Demeri eignet sich nicht für die italienischen Variationen, darum gefiel sie auch besser in deutschen Gesangwerken — wir haben sie Beethoven's *Christus* und Mozart's *Requiem* vortrefflich singen hören — und darum würde sie, da sie auch deutsch singt, gewiss grossen Beyfall auf einer deutschen Bühne erhalten; denn, trotz allem oben Gesagten, hat ihr Gesang, auch neben der Pasta, öfters grosse Wirkung gemacht — was nichts Geringes ist.

Mit Anfang des Jahres 1825 werden, statt drey Vorstellungen, wöchentlich vier gegeben werden, nämlich: Montags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends. Die Eingangspreise sind wieder erhöht worden.

Théatre royal de l'Odéon. (S. No. 34. des 26sten Jahrgangs) Am 21sten October: *Le sacrifice interrompu* (*das unterbrochene Opferfest*) von Winter. Die Uebersetzung ist ganz in Versen, und nicht übel gelungen. Die Musik ist nicht ganz unbeschnitten geblieben. Das Orchester verdiente alles Lob, der scenische Theil war vortrefflich, der Gesang mittelmässig. Man klagt allgemein über schleppende Stellen, das Ganze gefällt jedoch und wird fleissig besucht.

Am 7ten December: *Le robin des bois, ou les trois balles* (*der Freyschütz*); die Worte von Castil-blaze und Sauvage, Musik von C. M. v. Weber. Nur drey Kugeln; damit sie aber die sieben an Werth übertreffen, ist die eine von Gold, die andere von Silber und die dritte von Bley. Die Handlung ist in die englische Grafschaft Kent versetzt. Robin des bois haust in den Ruinen von St. Dunstan; er giebt jene drey Kugeln einem Jäger, der sich ihm zu einer bestimmten Zeit ausliefern will, falls er keinen Stellvertreter findet. Richard (Caspar), Robins Verschriebener, hat Tony (Max) zu seinem Stellvertreter ausersehen. Bis zur Scene in der Wolfsschlucht (welche hier durch Ruinen von St. Dunstan ersetzt wird) ist alles, die Teufelserscheinungen ausgenommen (die hier wegbleiben), wie in der deutschen Bearbeitung. Nun aber werden keine Kugeln gegossen: Richard wartet auf Tony; dieser kömmt, wird durch den vorüberjagenden Zug von Robin's Unthieren (die hier sehr schlecht dargestellt werden) ausser sich gebracht, und umfasst, um sich zu retten, die noch aufrecht stehenden Trümmer eines Heiligenbildes; doch in demselben Augenblicke zerschlägt der Blitz dieses Bild; Robin steht an dessen Stelle und giebt Richard die drey Kugeln mit den Worten: „eine dein, die andere sein, die dritte mein". So weit die beyden ersten Aufzüge. Im dritten sehen wir Anna (Agathe) im Freyen betend; ihre Freundinnen bringen ihr den Brautkranz, doch keinen Todtenkranz; dieser fällt hier mit dem Eremiten weg. Tony, der seine Kugel denselben Tag schon angewandt hatte, um seinem Oheime, der auf der Jagd von einem wilden Schwein verfolgt wurde, das Leben zu retten, erbittet sich nun von Richard dessen Kugel zur Erringung des Preises; Richard ist dazu bereit, doch nur, wenn jener ihm ein rothes Papier unterschreiben will; Tony weigert sich; Richard schiesst selbst, trifft, erhält dadurch die Braut und wird Forstmeister. Tony greift in der Verzweiflung nach einer Pistole, die Richard mit der dritten Kugel geladen und aus Versehen zurück gelassen hatte, und will sich damit das Leben nehmen, allein die Kugel nimmt eine andere Richtung und trifft Richard; dieser gesteht noch vor seinem Ende seine Schuld, wird von Robin weggeholt, und Tony tritt in den Besitz seiner Geliebten. — Die Musik erlitt wenig Veränderung, doch immer so viel, dass manches entstellt wurde. Alle Teufelsscenen wurden von Herzen ausgelacht und ausgepfiffen. Die Ouverture und das Jägerchor erhielten grossen Beyfall; alles andere fiel durch. So die erste Aufführung. — Die zweyte setzte man bis zum 16ten Decbr. aus, um die Vorstellung in manchen Stücken zu ändern, besonders um die Hauptrollen besseren Subjekten anzuvertrauen; denn, so schlecht, als diese das erste Mal gegeben wurden, sind solche Rollen vielleicht noch nie auf einem königl. Theater gehört worden. Diess ward auch allgemein eingesehen, und die zweyte und die folgenden Vorstellungen erhielten daher ihren gebührenden Beyfall. So gefällt nun das Werk (nämlich die Musik) und wird alle Wochen zwey bis drey Mal gegeben.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. №. 4. 1825.

Recensionen.

Shakspeare's Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Fr. von Boyneburgk. 16tes Werk. 1ste, 2te Lieferung. Offenbach, bey André. (Pr. jeder Lieferung, 1 Guld. 12 Xr.)

Es ist in der That zu verwundern, dass, bey der grossen Anzahl deutscher Liedercomponisten und der nichtgrossen, recht eigentlich musikalischer, und nicht schon componirter Lieder, noch Keiner darauf gekommen ist, die trefflichen Lieder und Liederchen Shakspeare's aus seinen Dramen zu sammeln und in einer Folge in Musik zu setzen; da sie doch, ihre allgemeineren poetischen Vorzüge als bekannt vorausgesetzt, so einfach und innig, so mannichfaltig und wahrhaft musikalisch, dabey auch in ausgezeichneten Uebersetzungen überall verbreitet sind. Dass unsere Liedercomponisten den Shaksp. nicht kenneten, ausser etwa die wenigen Stücke, die noch auf unseren Bühnen sind; oder dass sie, wenn sie diese Lieder kennen, jene ihre Vorzüge nicht einsähen oder wenigstens empfänden: das darf man hoffentlich nicht annehmen; und so wird man veranlasst, an andere Ursachen zu denken. Da stellen sich dem Rec. vornehmlich folgende dar. Jene Lieder sind, wie gesagt, höchsteinfach und innig; ein Jeder siehet ein oder fühlt, dass auch ihre Musik höchst einfach und innig seyn müsse: höchst einfach aber und doch innig zu schreiben, das ist schwer — und wahrhaftig nicht in der Musik allein. Nun steht es aber jetzt in der Musik so, dass man das alte Sprüchlein: *Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura* — geradezu umzukehren (als Componist), oder umgekehrt angewendet zu empfangen (als Zuhörer) gewohnt worden ist: dadurch wird aber jene Schwierigkeit noch beträchtlich vermehrt. Sodann: diese Lieder stehen beym Shaksp. überall am rechten Orte, nicht nur, indem sie irgend eine Hauptsituation fester halten und eindringlicher machen (wie die Lieder der *Desdemona*, der *Ophelia* etc.), oder solch eine Situation vorbereiten und dafür empfänglicher machen (wie das Todtengräberlied im *Hamlet*, mehre Jagdlieder u. dgl.), sondern auch, wie fremdartig manche auf den ersten Anblick erscheinen mögen, der singenden Person ganz in die Seele hinein gedichtet sind. Wie soll sie nun der Componist behandeln? als für sich bestehend, wie sie lauten? oder als dieser Person, in dieser Lage, zugehörend, wie sie gemeynt sind? oder gewissermaassen und so weit sich das thun lassen will, zwischen beyden? Jedes hat sein Bedenkliches und Schwieriges: wir dürfen uns nur nicht aufhalten, diess auszuführen; was auch für Nachdenkende nicht nöthig seyn wird. (Unser Componist, um diess gleich hier anzumerken, scheint, das Werkchen im Ganzen genommen, das dritte im Sinne gehabt und diesem nachgestrebt zu haben.) Endlich, so hat jedes dieser Liedchen, dem Stoff und der Form nach, seine eigentliche Musik, die innere, schon in sich; so dass man diese aus ihnen nur heraus zu hören und in Noten auszusetzen braucht. Eben diess aber, was dem Nichtkenner oder doch Unerfahrnen als eine grosse Erleichterung erscheinen mag, ist, bey nicht wenigen, seiner Zartheit und, dürfen wir so sagen, seiner reinen Geistigkeit wegen, überaus schwierig. (Auf diesen letztern Gedanken deutet Hr. v. B. in der sehr gut geschriebenen Vorrede selbst; und wir glauben ihm kein geringes Lob zuzusprechen, wenn wir, unserer Ueberzeugung gemäss, versichern, es sey ihm in der Ausführung nirgends missglückt, öfters sehr und zuweilen trefflich gelungen. Da wir uns nicht erlauben dürfen, die Lieder einzeln durchzugehen,

was Bogen füllen würde: so bemerken wir im Allgemeinen Folgendes. Vorzüglich gelungen ist es Hrn. v. B. in mehren muntern Stücken, wie z. B. gleich im zweyten des ersten Hefts; und in anderen meist eben da, wo er am allereinfachsten und anspruchlosesten schrieb. Weniger gelungen scheint es uns da, wo er mehr für figurirte Begleitung u. dgl. that — z. B. sogleich im ersten Liede, zu welchem er, wie auch sonst zuweilen bey mehren Strophen, die Begleitung variirte. Die Variationen sind an sich gut, namentlich auch in dem angeführten Stücke: wir meynen aber, sie seyen ein hors d'oeuvre, das die Gattung ihrer Natur enthebt, den ihr eigens schon inwohnenden Schmuck schmückt, und auch hin und wieder — wie in der dritten Strophe jenes Liedes, bis zum Schluss desselben — dem Gesange und dessen Behandlung einigen Eintrag thut.) — Jedes Heft enthält sechs Stücke. Sie werden nach den besten Uebersetzungen, von Schlegel, Voss, Kessler und Krausse, gegeben; im Collisionsfalle am liebsten von Schlegel: und das ist hier, wo vom Singen die Rede ist, ganz recht. Die hier gelieferteu sind aus *Hamlet*, Wie es euch gefällt, Sturm, Sommernachtstraum, Othello, Cymbeline, Viel Lärmen um nichts, Wintermärchen und Was ihr wollt. Die Stücke, wo kleine Chorstellen eingemischt und so geschrieben sind, dass eine für Musik nicht ganz ungebildete Gesellschaft sogleich nach dem Gehör Tutti machen kann, so wie die Duettchen, nehmen sich sehr angenehm aus. — Wir wünschen, dass Hr. v. B. den Kreislauf durch Shaksp.s Dramen vollende, und zweifeln nicht, dass gar nicht Wenige unsern Wunsch theilen werden. Will Hr. v. B. auf unsere wenigen Bemerkungen dabey Rücksicht nehmen: so wird es uns lieb seyn, nicht um unsert-, sondern um der Sache willen. Auf jeden Fall wünschen und hoffen wir, er werde diese Bemerkungen nicht kleinlicher Kritteley und Mäkeley, sondern unserer Achtung gegen sein wohlerwogenes Unternehmen, und unserem Antheil an dessen bisheriger Ausführung durch ihn, beymessen. — Das Aeussere der Ausgabe ist anständig; doch möchten wir sagen, der Stich, besonders des Textes, falle schöner in's Auge, als in die Augen: er ist gar zu zart und scharf. Hier, wie in hundert ganz anderen Dingen unseres jetzigen Lebens, erschwert die Eleganz einigermaassen den täglichen Hausgebrauch.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte comp. — — von Adolph v. Lehmann. Halle, bey Ed. Anton. 8tes Werkchen Gesänge.

Auch diese Sammlung des schon hinlänglich bekannten und geschätzten Componisten empfiehlt sich durch gute Wahl der Lieder, worauf mehr ankommt, als Manche zu glauben scheinen, und durch ungekünstelte musikalische Behandlung, wobey jedoch der Antheil des Verstandes im Zusammenordnen der Einzelnheiten zu einem schönen Ganzen nicht zu verkennen ist. Die Lieder sind folgende:

1) *Die Lebensgefährten,* von Arthur von Nordstern. Mit glanzvoller Klavierbegleitung, die sich ohne Schwierigkeit spielen lässt und sich zu der natürlich anmuthigen Melodie wie eine lebhaftere Schwester zu einer stillern verhält.

2) *Einklang,* von Carl Breidenstein. Eine recht einschmeichelnde, höchst einfache Melodie, mit einer sehr passenden, ebenfalls einfachen, wie in schwebender Sehnsucht gehaltenen Begleitung, zu deren Verschönerung die verstärkende, das Ganze zu einer höheren Feyerlichkeit hebende Wiederholung des Schlussgedankens vielleicht eben so wenig beyträgt, als sie der Gesamtwirkung Eintrag thut. Was sie von der einen Seite an Würde giebt, raubt sie auf der andern der Einfalt, die einem sehnenden und gläubigen Herzen so natürlich und theuer ist.

3) *Das Wort,* von Theiler. Das Gedicht gehört zu denen, welche ihre vers'tändigen Ansichten über den Gegenstand der Reihe nach auf dichterisch schöne Weise, aber eben darum nicht recht dichterisch, beschreiben. Es kann nicht fehlen, dass trotz der wohlerfundenen, gut gehaltenen und fliessenden Melodie dennoch im Ganzen das Herz weniger ansprechen wird, als es der Gesang zu fordern berechtigt ist. Das liegt am Texte. In der Musik hingegen hätte wohl in der zweyten Strophe „Es ist das Wort!" mehr herausgehoben werden können, ohne dadurch der einmal gefundenen Form Gewalt anzuthun. Nach anderthalbstrophiger Frage durfte sich nämlich die kurze Antwort nicht so schnell und fliessend ohne alle Pause geben, wenn der Sinn nicht räthselhaft gemacht werden sollte. Obwohl anstatt



nicht etwa lieber so gesetzt werden könnte:



4) *Lebenszauber,* von Schreiber, sehr einfach, dem Texte angemessen. So auch 5 und 6. *Einsamkeit und Geselligkeit,* die hinter einander vorgetragen werden sollen. Ein sehr guter Gedanke. Die Einsamkeit ist so still und friedlich, als sie gern seyn will: dahingegen die Geselligkeit Manchem nicht leicht genug, der ohne Noth etwas gesuchten Akkordfolge wegen, vorkommen dürfte.

7) *Die Trennung,* von Miltitz, ein schönes Lied mit eben so schöner, höchst einfacher Melodie.

8) *Das Kind im Spiegel,* eine allerliebst gereimte, sehr treffend und mit der angenehmsten Laune in Musik gesetzte Lehre wider alle Realisten. Besonders scheint irgend eine dichterisch ascetische Seele den Schluss, der wirklich zuweilen einen der tiefsten Seufzer zu erpressen im Stande wäre, für bussfertige Recensenten eingerichtet zu haben. Das Liedlein schliesst nämlich mit dem bedenklichen Ausrufe: „Wer wird auch alles befühlen!" Nun, diessmal haben wir es denn doch recht gern und mit Vergnügen gethan und wünschen daher dem mannigfach erfreulichen Werkchen recht viele freundliche Gesichter unter allerley Volk der Geiger und Pfeifer.

NACHRICHTEN.

Paris. (Beschluss) *Concerte.* Die Unzahl der hier gegebenen Concerte erlaubt uns nicht, von einzelnen Nachricht zu geben, ohne gegen andere ungerecht zu werden; noch weniger, sie alle zu erwähnen. Es wird demnach besser seyn, am Ende des Winterhalbjahres eine allgemeine Uebersicht sowohl der vorzüglichsten Künstler, die darin glänzten, als des darin herschenden Geschmackes zu geben. —

Vermischte Nachrichten. Institut royal de France. Académie royale des Beaux-arts. Am 2ten October, Vertheilung der grossen Preise für Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Tonsetzer. Der bedeutende Einfluss, den diese ausgezeichneten Preise auf das ganze Künstlerleben dessen haben, der sie erhält, macht die Preisvertheilung interessant; darum wird eine ausführliche Nachricht davon, so weit sie die Musik betrifft, hier wohl nicht unwillkommen seyn.

Diese Preisbewerbungen (Concours) sind in Frankreich schon sehr lange eingeführt, doch erst seit zwanzig oder dreyssig Jahren auch auf die Musik ausgedehnt worden. Wer als Concurrent auftreten will, muss darthun: 1) dass er ein geborener oder naturalisirter Franzose und noch nicht dreyssig Jahre alt sey; 2) dass er auch übrigens die erforderlichen Eigenschaften dazu besitze. Das erste wird durch einen Geburtsschein, das andere durch ein Examen bestätigt. Das musikalische Examen geschieht also: an einem bestimmten Tage, gewöhnlich Ende July, wird allen Bewerbern, die sich bis dahin einschreiben liessen, von den Mitgliedern des Instituts, die die Section der Musik ausmachen, als: Gossec,*) Cherubini, Lesueur, Berton, Catel und Boieldieu, ein Fugenthema zur blossen Exposition einer Doppel- oder Tripelfuge, nebst einigen französischen Versen zur Bearbeitung einer Arie, Scene oder eines Chores, aufgegeben. Jeder Aspirant wird sogleich abgesondert eingeschlossen und muss seine Arbeit noch an demselben Tage mit seiner unversiegelten Unterschrift und mit Angabe seines Lehrers, eingeben. Nach diesen Arbeiten und Namen bestimmen sodann die obgenannten Herren gemeinschaftlich die anzunehmenden Concurrenten. Nach den Verordnungen des Instituts sollen für jede Kunst acht Concurrenten angenommen werden, wenn sich nämlich diese Anzahl in tüchtigen Subjekten vorfindet. Für die Musik allein wird nicht auf diese Verordnung geachtet, denn hier werden nur vier angenommen, wovon man als Grund angiebt, es würde bey der Bestimmung der Preise zu langweilig werden, mehr als vier Cantaten anzuhören. Damit es nicht an tüchtigen Subjekten gebreche, hat die Regierung für jede Kunst mehre ausgezeichnete Meister angestellt, einer gewissen Anzahl Schüler unentgeldlichen Unterricht zu ertheilen. Diese sind für die Musik: Hr. Cherubini, Lesueur, Berton und Boieldieu. Hr. Cherubini giebt jedoch, seitdem er Director des Conservatoriums ist (seit 1822), keinen Unterricht mehr. Von diesen Meistern wird aber nur das Dramatische gelehrt; einen Theil

*) Gossec erscheint, hohen Alters halber, nicht mehr im Institut, darf jedoch, bey seinen Lebzeiten, durch keinen Andern ersetzt werden.

der Vorkenntnisse, als Harmonie, Contrapunkt und Fuge, kann der Schüler im Conservatorium erlernen. Nun trifft es sich freylich, dass die obgenannten Lehrer auch Mitglieder des Instituts und folglich auch Richter ihrer eigenen Schüler sind, so dass es einem anderen Lehrer schwer wird, seine Schüler zur Preisbewerbung zu bringen: bis jetzt ist diess nur Hrn. Reicha gelungen; doch, in je grösserer Anzahl er seine Schüler liefert, um desto weniger werden sie neuerdings angenommen. Man kann wohl behaupten, dass Reicha allein eben so viel und eben so tüchtige Schüler aufstellen kann, als das ganze Institut, das noch überdiess den Unterricht gratis giebt. Reicha ist aber weder Mitglied des Instituts noch eines anderen Ordens, denn — er ist ein Deutscher. Diess wird hier bloss bemerkt, um junge Tondichter aufmerksam zu machen, die, wie schon geschehen, ihre Verhältnisse verlassen und die Reise nach der Hauptstadt unternehmen wollen, in der Hoffnung, in den Concursen aufgenommen zu werden. Diesen können wir versichern, dass ihnen, wenn sie nicht Schüler der oben genannten Meister sind, der Eingang in das Institut so gut als verschlossen ist. Ref. will jedoch durch diese Bemerkung keinesweges die Talente oder die Rechtlichkeit jener berühmten Männer in Zweifel ziehen: alles Gesagte soll nur der getroffenen Anordnung gelten, deren Abänderung nicht bey ihnen steht.

Sind die vier Concurrenten gewählt, so wird von ihnen folgendes zur Bearbeitung nach gegebenen Themen verlangt:

1) Ein Contrapunkt in der Duodecime zu zwey und vier Stimmen;

2) Ein vierfacher Contrapunkt;

3) Eine vierstimmige Fuge mit drey Subjekten;
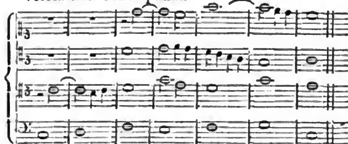
4) Eine Cantate mit einem obligaten Récitatif, einem Cantabile *), einem einfachen Récitatif und einer Aria con moto am Schluss.

Die Cantate wird jedesmal eigens für den Concurs gedichtet; gewöhnlich besteht sie aus 60 bis 80 freyen Versen und ist für eine Sopranstimme; nur selten kommt ein Duett oder Terzett darin vor; erst zweymal ist diess der Fall gewesen.

Nachdem die Concurrenten Abschrift von diesen vier Aufgaben genommen, werden ihnen ihre Zimmer angewiesen, die sie, bis ihre Arbeit beendigt ist, nur zweymal den Tag, um gemeinschaftlich unter strenger Aufsicht zu speisen, verlassen dürfen. Instrumente und Bücher werden ihnen erlaubt, letztere jedoch vorerst untersucht. Diese Gefangenschaft darf sich nicht über 25 Tage (vom 1sten bis 25sten August) erstrecken; gewöhnlich bedürfen nicht alle dieser Zeit.

Die Bestimmung der Preise geschieht folgendermaassen: die Section der Musik (obgenannte fünf Herren) giebt ihren Ausspruch nach Durchsicht der Stücke. Sodann werden die Cantaten vor der Versammlung des ganzen Instituts vor vierzig oder mehr Mitgliedern, worunter nur fünf Tondichter, aufgeführt; aber bloss von einer männlichen Stimme, die der Concurrent selbst herbeyschaffen muss, und einer Pianoforte-Begleitung. Die Contrapunkte und die Fugen werden hier nicht angehört. Auf diese Ausführung eines einzigen Stückes, die nie vollkommen seyn kann und nach welcher nur ein erfahrener Tonkünstler zu beurtheilen vermag, welche Wirkung die Orchesterbegleitung, die Sopranstimme etc. machen, sprechen die Herren Maler, Baumeister, Bildhauer, Kupferstecher etc., ihr unwidersprechliches Urtheil aus. Nicht selten wird dadurch das erste Urtheil der Musiker wieder umgestossen, woher es auch kommen mag, dass man, bey Durchsicht der Arbeiten, welche die grossen Preise erhielten, auf Stellen stösst, wie diese:

Vierfacher Contrapunkt.



Die öffentliche Bekanntmachung der Preisvertheilung geschieht auf eine ausgezeichnete Art: in der Mitte einer zahlreichen und glänzenden Versammlung (im grossen Saale des Instituts) sitzen die sämmtlichen Sieger, zunächst von den Mitgliedern der Akademie umgeben. Nach zwey oder drey akademischen Reden werden die Namen derer, welche die Preise erhalten haben, ausgerufen. Der Aufgerufene tritt zu dem Präsidenten; dieser setzt ihm einen Lorberkranz auf und umarmt ihn; der Gekrönte sucht sodann in der Versammlung seinen Lehrer auf und umarmt ihn gleichfalls, das Publikum

*) Dieses sind die wörtlichen Ausdrücke des Reglements der königl. Akademie der schönen Künste.

klatscht Beyfall. Zum Schluss wird die Cantate, die den Preis erhalten, mit vorausgeschickter Ouverture eines bekannten Meisters, in möglichster Vollkommenheit aufgeführt.

Nächst dem ersten Preis (premier grand prix), der bisweilen Zweyen zuerkannt wird, kommen auch zweyte Preise und Accessite vor. Uebrigens erhält jeder Concurrent, wenn ihm auch kein Preis zuerkannt worden ist, hundert Franken für seine, zum Concurs aufgeopferte Zeit. Die zweyten Preise sind goldene und die Accessite silberne Medaillen mit eingegrabenem Namen; der erste Preis hingegen ist eine Pension auf fünf Jahre, von hundert Louisd'or jährlich. Ueber die Anwendung dieser Pension ist folgendes bestimmt: Der Gekrönte soll die beyden ersten Jahre in Italien, das dritte in Deutschland zubringen. In den beyden letzten ist er an keine Vorschrift gebunden. Für die Reisekosten erhält er übrigens noch besonders funfzig Louisd'or.
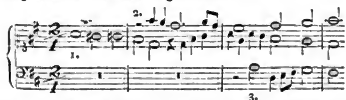
Von etwa dreyssig Künstlern, die auf diese Art von der Regierung unterstützt und aufgemuntert worden sind, ist Hérold bis jetzt der einzige, der Frankreich etwas Bedeutendes geliefert hat.

So viel im Allgemeinen: nun vom Concurse dieses Jahres. Das gegebene Fugenthema für die Aufnahme in denselben war:



nebst dem Chor aus *Athalie* von Racine: „Oui, nous jurons etc." und der darauf folgenden Strophe eines Koryphäen: „Si quelques transgresseurs etc."

Contrapunktische Arbeiten wurden dieses Jahr, wie schon mehrmals, nicht verlangt. Das gegebene Fugenthema war das folgende No. 1.



No. 2 und 3. sind die vom Sieger dazu gesetzten Contrasubjekte. Die ganze Fuge desselben (74 Takte lang) ist, ohne die geringste Beyfügung einer fremden Figur, sehr streng, nur mit jenen drey Themen durchgeführt. In technischer Hinsicht ist sie durchaus zu loben, in ästhetischer nicht: die zu grosse Einförmigkeit der Subjekte musste nothwendig den ganzen Satz einförmig machen.

Die gegebene Cantate, *Agnès Sorel*, ist kein Meisterwerk lyrischer Dichtkunst. Agnès schöpft aus Carl's Unruhe und Melancholie den Verdacht, er sey ihr untreu geworden; tröstet sich aber wieder mit dem Gedanken: „er ist Ritter, er ist König", und fasst endlich den Entschluss, ihren Ansprüchen zu entsagen und den Monarchen nicht länger von seiner Pflicht, gegen den Feind zu ziehen, zurück zu halten. Der Dichter hat jedem dieser drey Sätze ein etwas langes Recitativ vorangeschickt, und sie dann mit Cantabile, Agitato und Air de Mouvement überschrieben.

Den ersten Preis erhielt Hr. A. M. B. Barbereau aus Paris, 24 Jahr alt und Schüler von Reicha. Dieser Preis ward ihm voriges Jahr schon von der Section der Musik zuerkannt, von den Hrn. Baumeistern etc. aber wieder entzogen und einem andern gegeben, der von den Hrn Musikern nicht einmal ein Accessit erhalten hatte.

Die Bearbeitung jener Cantate von Hrn. Barbereau ist eine der vorzüglichsten, die seit Einführung der Concurse geliefert worden sind. Die Einleitung malt mit grosser Wirkung die Lage der handelnden Person. Nach einem Recitativ und einem Andante in As, welche, durch die Schuld des Dichters, fast bis zum Ermüden in derselben Farbe gehalten werden mussten, folgt die Stelle: „il est Chevalier, il est Roi" wo Agnes wieder Zutrauen schöpft; diese hat der Tonsetzer ganz vortrefflich hervorzuheben gewusst. Das Agitato, in G moll, gefiel weniger, aber das Finale (in D dur $\frac{3}{4}$ Takt) ist das beste Stück des Ganzen; es ist gross empfunden und setzt dem Werke und dem Meister würdig die Krone auf.

Die Ouverture, die unmittelbar vor der Cantate aufgeführt wurde, ist von Hrn. Reicha. Der Meister hätte seinem Schüler vor den Augen des Publikums vielleicht nicht mit etwas so Grossem vorangehen sollen; indess ist diese Ouverture freylich nicht eigens dazu componirt worden, um der Cantate zur Einleitung zu dienen.

Am 25sten October Chérubini's *Requiem* in der Kirche von St. Denis bey Bestattung Ludwigs XVIII, von 200 der vorzüglichsten Künstler der Hauptstadt aufgeführt. So sehr auch die Kirchenmusik in Frankreich gesunken ist, selbst in Paris (die königl. Kapelle ausgenommen, in welche man nur durch besondere Vergünstigung den Zutritt auf Billets erhalten kann), so hoch zeigt sie sich doch, wenn ein solches Werk auf solche Art

erscheint. Hr. Lesueur hat für diese Gelegenheit, vermuthlich wegen einer besondern Feyerlichkeit, eine Einleitung dazu geschrieben: sie ist ihres Dichters würdig, doch erlauben wir uns, ohne dadurch tadeln zu wollen, die Bemerkung, dass die zwey Schläge des Tamtam, die Chérubini, so tief gefühlt, in seinem Werke angebracht hat, durch die zwanzig in der Einleitung, viel von ihrer Wirkung verloren.

Am 19ten November, in der Kirche St. Sulpice, Mozart's *Requiem*, aufgeführt von 100 bis 150 jungen Künstlern zur Feyer des Todes eines ihrer Collegen, Hrn. Philip, eines schon berühmten Violinspielers. Ich sage „bey Gelegenheit", weil wirklich allgemein schon lange eine solche gewünscht wurde, indem jenes Werk, einige ausgehobene Sätze ausgenommen, welche wir in den Concerts spirituels hörten, schon seit mehr als zehn Jahren nicht mehr öffentlich aufgeführt worden ist. Man wird den Eifer der Künstler bewundern, wenn man die Schwierigkeiten berücksichtigt, die sie bey der Aufführung zu überwinden hatten. Keine Administration nahm sich ihrer an; sie mussten die Stimmen, so wie alle Geräthschaften eines so zahlreichen Orchesters selbst herbeyschaffen; die Sopran- und Alt-Stimmen mussten Knaben einstudirt werden *); um die Erlaubniss zu der Aufführung mussten sie bey dem Erzbischoffe durch eine förmliche Bittschrift nachsuchen so wie bey der Kirche selbst, die dafür eine Summe verlangte, welche jedem Mitwirkenden auf fünf Franken aus seiner Tasche zu stehen kam. Dieses alles bestritten sie, und das zu Mozart's und zu ihrem eigenen Ruhme. Die Aufführung war gelungen; der Chor jedoch etwas schwach. Hr. Baillot, Lehrer des Verstorbenen, dirigirte.

Aus dem Gesagten erhellt, dass es nichts Leichtes ist, der Kirchenmusik in Frankreich aufzuhelfen. — Wir geben zum Schluss unseres Berichtes noch eine Notiz über die Preise, welche der König auf das Jahr 1825 für Text und Musik zweyer Opern ausgesetzt hat.

*) In den gewöhnlichen gottesdienstlichen Handlungen singen die Frauen alles mit; sobald aber von einer Orchesterbegleitung und einer erträglichen Musik die Rede ist, so verbietet hier das Kirchengesetz, die Mitwirkung des schöneren Theils der menschlichen Stimme ganz. Die königl. Kapelle macht davon allein eine Ausnahme.

Die Preise sind 4000 und 2000 Francs. Jener für den Text einer grossen Oper in drey oder fünf Akten, diese für den einer kleineren in einem Akt. Die Gattungen beyder sind näher bestimmt und dabey sind namentlich Achtung für Religion, monarchische Grundsätze und Moral als Erfordernisse genannt. Die Texte der grossen Oper müssen vor dem 1sten May 1825, die der kleinern vor dem 1sten Febr. 1825 eingeliefert werden. In dem Monate nach der Einlieferung erfolgt das Urtheil eines Jury.

Von den gekrönten Gedichten werden nur Scenen gedruckt, welche im Secretariat der königl. Akademie der Musik zu haben sind. Die Componisten, welche sich um den Preis bewerben wollen (und diess steht auch Ausländern frey), haben die Scene der grossen Oper in sechs Wochen, die der kleinern in einem Monat componirt einzuschicken. Dem, dessen Composition für die beste anerkannt worden ist, wird hierauf das ganze Gedicht übergeben, und er hat einen Contrakt zu unterzeichnen, nach welchem er die Partitur der Oper, wenn diese nicht mehr als drey Akte hat, in vier Monaten, ausserdem in sechs Monaten bey Verlust des Preises einzuliefern hat. Die Preise sind dieselben wie für die Gedichte und werden nach der vierten Vorstellung zuerkannt, wenn der Jury das Werk gelungen gefunden und dieses den Beyfall des Publikums erhalten hat. Refer. wird sich ein Vergnügen daraus machen, die zum Concurs ausgewählten Scenen sogleich der Redaktion dieser Blätter einzusenden.

Dresden. Uebersicht der Monate September bis Ende December 1824. Die deutsche Oper gab während dieser vier Monate folgende Neuigkeiten: am 28sten September, *der Schnee*, Oper in vier Akten nach Scrive und Delavique, von Castelli bearbeitet; die Musik von Auber (zweymal). Die deutsche Uebersetzung ist, wie fast alle Uebertragungen von Opern aus dem Französischen, ziemlich holprich, und die der Musik untergelegten Worte dem Gesange nicht günstig. Die Composition hat halb einen französischen halb einen italienischen Charakter, und enthält zwar manches artige, lässt aber keinen bedeutenden Eindruck zuzück, daher auch die Erscheinung dieser Oper auf unserer Bühne spurlos vorüber ging. Die Damen Devrient und Haase und die Herren Bergmann, Wilhelmi und Meyer hatten die Hauptpartieen.

Am 30sten November, *Jessonda*, Oper in drey Akten von E. Gehe; die Musik von Spohr (zweymal). Dass diese Oper, die so viel Schönes enthält, bey uns nicht mit dem Beyfall aufgenommen wurde, den sie verdient, dazu trug vielleicht mancherley bey. Es fehlt der Dichtung an Theatereffekt und der Composition hier und da an Theaterstyl. Der erste Akt besonders ermüdet durch seine wenige Handlung und seine tragische Monotonie in der Composition, so schön auch einzelne Stellen sind. Die theils sehr langen Recitative erkälten das Stück noch mehr. Wenn unsere deutschen Componisten so fortfahren, alle ihre ernsthaften Opern mit Recitativen zu schreiben, so lässt sich die kalte Aufnahme derselben voraussehen. Wenig deutsche Sänger können die Recitative singen, wie sie gesungen werden sollen, welches die Italiener besser verstehen, deren Opern alle in dieser Form geschrieben sind.

Wenn man bey der *Jessonda*, wie schon anderwärts erwähnt worden ist, den Instrumental- und Quartettcomponisten manchmal vorhört, so ist der Gesang doch keinesweges vernachlässigt. Vorzüglich zu loben ist, dass man kein wildes zweckloses durcheinander Moduliren und kein Haschen nach augenblicklichem Effekt durch gewaltsames Instrumentiren bemerkt.

Die Besetzung bey unserer Bühne durch Mad. Devrient, (Jessonda), Dem. Veltheim (Amazili), Hrn. Bergmann (Nadori), Hrn. Meyer (Tristan), war zwar dem Bestand unseres Personals angemessen, indess würde sich Mad. Haase vielleicht besser für die Partie der Amazili geeignet haben. Hr. Keller als Oberbramin hatte keine Kraft in seiner Stimme. Ueberhaupt fehlt unserer Oper ein tüchtiger Bariton, für welchen z. B. die Partie des Tristan d'Accunha geschrieben ist. Die Ausführung der ziemlich schweren Musik war von Seiten der Sänger und des Orchesters sehr lobenswerth. Im zweyten Akte erhielt der Soldatenchor mit dem darauf folgenden Waffentanz, ingleichen die Arie von Nadori und das schöne Duett in As♯ viel Beyfall.

Wiederholt wurden: *Die Waise und der Mörder*, Melodram, mit der ausdrucksvollen Musik von Seyfried, zweymal; *der Freyschütz*, zweymal; *Euryanthe*, fünfmal; *Preciosa*, zweymal; *Wie gerufen*, Oper von Pär, einmal; *Das Donauweibchen*, erster Theil, zweymal; desselben zweyter Theil, zweymal; *Nachtigall und Rabe*, Oper in einem Akt von Weigl, einmal; *Die Entführung aus dem Serail*, einmal; *Der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule, einmal.

Bey der italienischen Oper waren neu: am 13ten November, *Zelmira*, Oper in zwey Akten von Rossini, fünfmal. Dem Componisten scheint es bey dieser Oper Ernst gewesen zu seyn, etwas Gutes zu liefern und es ist ihm auch grösstentheils gelungen. Nur zuweilen kommt das alte lirum larum zum Vorschein. Die Oper erhielt hier sehr viel Beyfall, wozu hauptsächlich mit beytrug, dass Dem. Palazzesi, ein neu angenommenes Mitglied der italienischen Bühne, darin zum erstenmal als Zelmira auftrat. Sie gefiel ungemein und wurde bey mehren Wiederholungen dieser Oper herausgerufen. In der That besitzt diese junge Sängerin eine der schönsten, reinsten, jugendlichsten Mezzo-Sopranstimmen. Ihr Ton spricht leicht an, ihr Ausdruck ist vortrefflich und ihre Passagen sind vorzüglich ausgebildet. Wir dürfen uns zu dieser Acquisition wahrhaft Glück wünschen. Demois. Const. Tibaldi als Emma, Hr. Bonfigli als Ilo, Hr. Zezi als Polidoro gefielen ebenfalls. Mit Hrn. Fink als Arteneo mussten wir zufrieden seyn, da sich seine Stimme einmal nicht ändern lässt.

Wiederholt wurden: *Le Cantatrice villane*, einmal; *Tancredi*, dreymal; Hr. und Mad. Weichselbaum gaben einmal, er den Argir und sie die Amenaide als Gastrollen. Beyde waren schon vor ohngefähr sechs Jahren bey uns und gefielen nicht; jetzt, da sie sich keinesweges vervollkommnet hatten, missfielen sie ebenfalls. — *Ricciardo e Zoraide*, dreymal; Hr. Bonfigli sang den Ricciardo. *La gazza ladra*, zweymal; Hr. Bonfigli sang den Gianetto. — *La gioventù d'Enrico V.* von Morlacchi, viermal; *Margherita d'Anjou*, von Meyer-Beer, zweymal; *L'Italiana in Algeri*, von Rossini, zweymal; Dem. Veltheim hatte die Rolle der Elmira und Hr. Bonfigli die des Lindoro.

Von fremden Künstlern gaben Concerte: Hr. Ign. Moscheles am 7ten October. Ohngeachtet er in dem kleinen Saale des kaufmännischen Vereins spielte, so war auch dieser nicht ganz gefüllt!! Er trug sein neuestes Pianofortconcert in Es♯ (Manuscript) und seine Variationen über ein österreichisches Volkslied in g vor.

Seine Fertigkeit und Leichtigkeit in allen Arten von Passagen und Trillern ist bewundernswürdig, dabey ist sein Ausdruck so gefühlvoll, wie er es nur bey wenigen Pianofortespielern ist. Die Composition seines Concerts ist höchst interessant,

und hat das Gute, dass sie nicht so lang und breit ausgesponnen ist, und den Zuhörer dadurch ermüdet. Er schloss mit einer freyen Phantasie, in welcher er zwey Themen aus der *Zauberflöte* und aus *Preciosa* kunstvoll verwebte und endlich beyde verband.

Hr. Kapellmeister Bernhard Romberg gab am 22sten October Concert. Er spielte nach einer Ouverture von seiner Composition sein Violoncell-Concert in Hb und Variationen über polnische Lieder. Sein Sohn spielte ein Divertissement über österreichische Lieder von der Composition seines Vaters. Seine Tochter Bernhardine sang eine Cavatine von Carafa und ein Duett von Rossini mit Dem. Veltheim. Ueber sein vielbesprochenes Spiel noch etwas zu sagen, ist unnöthig. Er wird wohl lange in Rücksicht der Gleichheit, Schönheit und Stärke seines Tones und seiner Fertigkeit einzig bleiben.

Von unseren einheimischen Künstlern gaben Concerte: Hr. Kammermusikus Fürstenau am 14. October. Ausser einem neuen Flötenconcerte seiner Composition gab er noch eine schöne Concertante von Lindpaintner, für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Begleitung des Orchesters. — Hr. Concertmeister Rolla am 19ten Novbr. Nach einer Ouverture von Pixis spielte er ein Violinconcert seiner Composition, Variationen über ein Thema aus *Gazza ladra* und eine Polacca, alles mit grossem Beyfall. Nicht weniger gefiel Dem. Palazzesi, welche eine Arie aus *Torwaldo e Dorlisca* von Rossini sang. Der Saal war sehr gefüllt. — Hr. Kammermusikus Lauterbach am 3ten Decbr. Er bliess ein Klarinettenconcert von Hrn. C. M. v. Weber und mit seinem Sohne ein Potpourri von Späth, für zwey Klarinetten; Dem. Pechwell spielte ein neues Fortepianoconcert von Klengel. Die Composition war ziemlich trocken. — Hr. Kammermusikus Lorenz am 17ten December. Er bliess ein Fagottconcert von Weber und Variationen von Humann. Beyde Concerte waren nicht sehr besucht. — Endlich gab noch Hr. Kammermusikus Cotte am 30sten December ein sehr besuchtes Concert. Er trug ein Klarinettconcert von Riotte mit angenehmen Tone vor. Die Composition war ziemlich unbedeutend. Herr von Freiesleben spielte Moscheles's Fortepianoconcert in E ♯ mit grosser Fertigkeit und Sicherheit.

In den bis jetzt gegebenen drey Quartett-Akademieen im Hôtel de Pologne hörten wir unter andern Quartette von Ries, Spohr, Onslow und Bernhard Romberg; ferner zum erstenmal ein schönes Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Reicha, von den Herren Kammermusikern Fürstenau, Kummer, Cotte, Haase und Peschel vortrefflich vorgetragen. Dem. Veltheim sang die Arie aus dem *Lotterieloos:* Nein, nein, ich singe nicht etc. welche sich sehr für ihre Stimme eignet. Dem. Darnstedt spielte das Sextett von Moscheles für Fortepiano und desselben Componisten Caprice und Potpourri für Fortepiano und Violoncell, letzteres von Hrn. Kammermusikus Dotzauer vorgetragen.

Kurze Anzeige.

L'amitié et l'amour, deux esquisses pour le Pianoforte, comp. — — par S. Neukomm. Oeuv. 58. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Der mit vollem Rechte hochgeschätzte Componist fährt fort, in seiner gründlichen und besonnenen Weise, den Freunden der Tonkunst bald Ernstes und Erhebendes (wie kürzlich seinen *Ostermorgen*), bald Freundliches und Unterhaltendes (wie hier) zu liefern; und gewiss werden nicht Wenige ihm Beydes verdanken. Die besonderen Namen, die er diesen zwey Sätzen giebt, sind — Namen: Unterscheidungszeichen von Anderen; von Freundschaft ist, wie natürlich, im ersten nichts zu finden, als ihr sanfter Ernst, und von Liebe im zweyten nichts, als gefällige Fröhlichkeit, im Wechsel von einfacher Anmuth. Skizzen nennet er sie auch wohl nur zur Unterscheidung von seinen grösseren Klavierstücken; denn sie sind doch schon ziemlich ausgeführt. Der erste Satz ist ein ruhig hinfliessendes, melodiöses Andante; der zweyte, ein munteres Allegro moderato, mit einem polonoisenartigen, und zwar einem sehr niedlichen, sogleich ansprechenden Thema. Auszuführen ist alles sehr leicht; Hr. N. weiss immer, was er will und was dazu taugt, diess zu erreichen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. №. 5. 1825.

Untersuchung der Frage: ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben?

Von Friedrich von Drieberg.

Unter Melodie verstehen bekanntlich die Neueren einstimmige, unter Harmonie mehrstimmige Musik. Da nun Einstimmig der Gegensatz von Mehrstimmig seyn soll, so müssen wir sagen: Einstimmig ist ein Gesang, welcher sich in einzelnen Klängen; mehrstimmig, welcher sich in Intervallen bewegt. Nun ist aber auch die Octave ein Intervall, folglich ein Gesang in Octaven schon Harmonie. Die Harmonie ist demnach so alt wie die Melodie, denn wenn Männer und Frauen dieselbe Melodie zusammen singen, entsteht beständig die Harmonie in Octaven:



Ungebildete Völker bleiben dabey stehen, gebildete versuchen mehre harmonische Verbindungen. Dass diess die Griechen thaten, erkennt man an den Versuchen, die sie machten, in Quinten und Quarten fortzuschreiten:



Ihr richtiges Gefühl lehrte sie jedoch, solche Fortschreitungen zu vermeiden. *Aristot. prob. sect.* 19. *quaest.* 17. Dass ferner die Alten auch in Terzen fortschritten, zeigt die bekannte Stelle des Horatius (Ep. 3.), wodurch unläugbar der gleichzeitige Gebrauch der dorischen und lydischen Octavengattung ausgedrückt wird:



Aber nicht bloss die gerade, sondern auch die Seitenbewegung war den Griechen bekannt, indem ihre Art zu stimmen eine Folge von abwechselnden Quarten und Quinten nöthig machte. *Aristox. Harm. Elem.* p. 56.



Also nicht einmal ein Instrument ist ohne Harmonie zu stimmen! Ferner, wozu dienten den Griechen die Doppelflöten? Offenbar doch, um zweystimmig darauf zu spielen. Nun sind aber bey allen antiken Abbildungen solcher Instrumente immer beyde Flöten von gleicher Länge und Dicke; es standen also beyde Flöten im Einklange. Doch desshalb anzunehmen, dass die Griechen auf beyden Flöten im Einklange spielten, wäre ungereimt, weil sie diess nur könnten gethan haben, um den Ton zu verstärken, und dieser Zweck ja auf einer einfachen Flöte, durch stärkeres Blasen, viel leichter und besser zu erreichen war. Aber auch in Octaven können sie nicht gespielt haben; denn um auf solchen, im Einklang stehenden Flöten in Octaven zu spielen, müsste die eine Flöte sehr viel stärker angeblasen worden seyn, als die andere, welches jedoch das gemeinschaftliche Mundstück unmöglich machte. Die Natur der Doppelflöte gestattete also dem Spieler nur den gleichzeitigen Gebrauch der Klänge kleiner Intervalle,



indem die Klänge grösserer Intervalle eine zu verschiedene Kraft des Windes erfordert haben würden. Dass demnach die Griechen die Harmonie kannten, und auch, dass sie Gebrauch davon machten, ist unbestreitbar. Nun frägt sich nur noch, ob sie solche auch kunstmässig zu behandeln verstanden, und ob die Harmonie wirklich ein Gegenstand der griechischen Melopoïe war? Diese Frage wird sich leicht beantworten lassen, wenn

wir hierüber die Erklärungen der alten Schriftsteller prüfen.

Im weitesten Sinne bedeutet Melopoïe bey den Griechen: die Kunst, ein Musikstück zu verfertigen. *Aristid. de Mus.* p. 28. Also ist Melopoïe, in diesem Sinne, genau das, was wir Composition nennen. Dasjenige aber, was noch von der Melopoïe zur Harmonik gehört, besteht bloss in der Feststellung der ursprünglichen Gebrauchsarten der Theile der Harmonik, nämlich der Klänge, Intervalle u. s. w. *Euclid. Introd. Harm.* p. 22. Suchen wir nun auf dem Pianoforte jene Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle auf, so finden wir folgendes:

1) Wir können einen und denselben Klang (*Φθόγγος*), so oft wir wollen, nach einander anschlagen: diess nannten die Griechen Mone. *Bacch. sen. de Mus.* p. 12.

2) Wir können aber auch einen und denselben Akkord (*τόνος*), so oft wir wollen, nach einander anschlagen: diess nannten die Griechen Petteia. *Euclid.* p. 22.

3) Wir können einen angeschlagenen Klang nach Belieben aushalten: diess nannten die Griechen Stasis. *Bacch. sen.* p. 12.

4) Wir können aber auch einen angeschlagenen Akkord nach Belieben aushalten: diess nannten die Griechen Tone. *Euclid.* p. 22.

5) Wir können in nach einander folgenden Klängen, sowohl stuffenweise als sprungweise fortschreiten: diess nannten die Griechen Agoge. *Euclid.* p. 22.

6) Wir können aber auch in nach einander folgenden Akkorden, stuffenweise und sprungweise fortschreiten; diess nannten die Griechen Ploke. *Euclid.* p. 22. *Aristid.* p. 29.

Von diesen sechs aufgefundenen Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle sind die Mone und Stasis kein Gegenstand der Harmonie, sondern nur des Rhythmus; die Petteia, Tone, Agoge und Ploke aber werden von dem Griechen als Theile der Melopoïe genannt und beschrieben. Ferner ist klar, dass die Mone, Stasis und Agoge zu unserer Melodie, und die Petteia, Tone und Ploke zu unserer Harmonie gehören. Wenn ich daher die Erklärungen der Petteia, Tone und Ploke richtig ausgelegt habe, so kann über den kunstgemässen Gebrauch der Harmonie bey den Griechen nicht der entfernteste Zweifel mehr übrig bleiben. Die Richtigkeit meiner Auslegungen glaube ich aber dreist behaupten zu dürfen, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Es ist nicht möglich, dass es mehr ursprüngliche Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle geben kann, als die oben gefundenen sechs. Wenn diess aber wahr ist, so können auch die Griechen keine anderen gehabt haben.

2) Es ist nicht möglich, dass Euklides unter Petteia und Tone dasselbe kann verstanden haben, was Bacchius unter Mone und Stasis versteht. Denn die Harmonik lässt alles unberücksichtigt, wobey nicht irgend eine Beziehung in Hinsicht der Höhe und Tiefe Statt findet; bey einem einzelnen Klange jedoch, er mag durch mehre Zeiten ausgehalten oder wiederholt angeschlagen werden, ist eine solche Beziehung gar nicht denkbar. Wenn aber die Petteia und Tone nicht durch einen einzelnen Klang dargestellt werden können, so muss diess nothwendig durch einen Akkord geschehen. Diess wird noch dadurch bestätigt, dass sich Euklides und Aristides nicht des Ausdrucks *Φθόγγος*, sondern des Ausdrucks *τόνος* bedienen; denn Porphyrius (Comment. p. 354.) sagt: unter *Φθόγγος* (Klang) verstehe man eine einzelne Saite; unter *τόνος* (Ton) aber deren zwey oder mehre. Finden wir daher in irgend einer Stelle den Ausdruck *τόνος* so angewendet, dass ein gleichzeitiger Gebrauch der Klänge daraus hervorgeht, wie diess in den Definitionen der Petteia und Tone der Fall ist, so müssen wir ihn durch Akkord übersetzen.

3) Es ist nicht möglich, dass Agoge bloss eine stufenweise, und Ploke bloss eine sprungweise Fortschreitung bedeuten kann, wie es Bürette und seine Nachschreiber behaupten. Denn stufenweise Fortschreitungen nennt Euklides nahefolgende Systeme, und sprungweise Fortschreitungen, zerstreute Systeme. *Euclid.* p. 16 und 17. Wäre also die Behauptung des Bürette richtig, so hätte Euklides dieselben Gegenstände zweymal aufgeführt, und sie das eine Mal nahefolgende und zerstreute Systeme, und das andere Mal Agoge und Ploke genannt. Darf man aber wohl dem grössten der Mathematiker eine solche Thorheit zutrauen?

Da nun von den oben aufgeführten sechs Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle zwey, und selbst mehre, vermischt, d. h. gleichzeitig anzuwenden sind, so ist klar, dass bey einer solchen Vermischung nicht alle Stimmen zugleich

steigen oder fallen können, sondern dass z. B. bey der Vermischung der Mone und Agoge, oder der Agoge und Petteia, während eine oder einige Stimmen sich bleibend bewegen, andere sich steigend oder fallend bewegen müssen. Es scheint also ausgemacht, dass die Griechen eine Harmonie oder vielstimmige Musik, ganz im Sinne der Neueren, gehabt haben. Was nun diess noch mehr ausser Zweifel setzt, ist, dass die vornehmsten Beweise, mit welchen die Forkel, die Münchow und andere, den Griechen die Kenntniss der Harmonie abstreiten wollen, auf ganz falschen Voraussetzungen beruhen; Beweise aber, die auf falschen Voraussetzungen beruhen, müssen nothwendig ebenfalls falsch seyn. Um nun die Falschheit jener Voraussetzungen recht augenscheinlich darzuthun, wollen wir zwey unbestreitbare Sätze feststellen.

Erster Satz: Die Griechen waren ein sehr gebildetes Volk.

Zweyter Satz: Sie hatten dieselben Gehörwerkzeuge wie wir.

Alles nun, was diesen beyden Sätzen widerspricht, dürfen wir als ungereimt verwerfen, sobald nur irgend noch eine andere Erklärung der Sache aufzufinden ist. In der That, man muss erstaunen, wie die Gegner der alten Musik jene beyden Sätze so ganz ausser Acht haben lassen können, und von den Griechen sprechen, als hätten sie es mit Kaffern und Irokesen zu thun.

1) Sie behaupten, die Griechen hätten die Terzen und Sexten für übelklingende Intervalle gehalten. — Diess ist ungereimt; denn da die Griechen dieselben Gehörwerkzeuge hatten wie wir, so müssen Intervalle, die uns als wohlklingend erscheinen, auch ihnen so erschienen seyn. Es ist also klar, dass sie unter Diaphonie (Dissonanz) etwas anderes als Uebellant verstanden. Man sehe meine Schrift: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 12.

2) Sie behaupten, die Griechen wären ganz ohne Gefühl für die gegenseitigen Beziehungen der Klänge gewesen, wie man diess aus den auf uns gekommenen notirten Hymnen ersehen könne. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen ein gebildetes Volk waren, so ist eben jener Mangel der gegenseitigen Beziehungen der Klänge entweder ein Beweiss der Unächtheit jener Hymnen, oder der Unrichtigkeit der Entzifferung des Bürette. Man sehe meine Schrift: *Die praktische Musik der Griechen*, Seite 67.

3) Sie behaupten, die Griechen hätten das chromatische und enharmonische Geschlecht praktisch unvermischt ausgeführt. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen nicht nur dieselben Gehörwerkzeuge hatten wie wir, sondern auch ein sehr gebildetes Volk waren, so müssen ihnen Melodieen, welche durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz, oder durch zwey Vierteltöne und eine grosse Terz fortschreiten, eben so unerträglich gewesen seyn, wie sie es uns sind, und wie sie es selbst den Kaffern und Irokesen seyn würden. Es ist also klar, dass sie ausser dem diatonischen Geschlecht keins unvermischt ausführten. Man sehe: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 49.

4) Sie behaupten, die Instrumente der Griechen hätten einen sehr geringen Umfang gehabt, wie diess die Lyra beweise, welche selbst in ihrer grössten Vollkommenheit nur funfzehn Saiten gehabt habe. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen ein gebildetes Volk waren, so ist die Beschränktheit der Lyra nicht dem Unverstande zuzuschreiben, sondern muss vielmehr überwiegenden Gründen beygemessen werden. Dass aber wirklich solche Gründe Statt fanden, geht daraus hervor, dass die funfzehnsaitige Lyra nicht allein in ganz Griechenland im Gebrauche war, sondern es auch durch viele Jahrhunderte blieb. Welche Gründe haben aber wohl ein geistreiches Volk zu einer solchen lächerlichen Beschränktheit vermögen können? Hierauf giebt es keine Antwort, und es ist daher klar, dass die Griechen unter Lyra, in diesem Sinne, kein wirkliches Instrument verstanden. Man sehe: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 23.

Ausser den, auf falsche Voraussetzungen gegründeten, Beweisen gegen die Harmonie der Griechen giebt es deren noch, welche einigen Schein für sich haben; allein es ist auch wirklich nur Schein, und bey näherer Betrachtung zeigen sie sich als eben so unrichtig, wie die anderen. Wir wollen sie durchgehen.

1) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so ist kein Zweifel, es würde Plutarch in seiner Geschichte der Musik die Erfindung und Einführung derselben angezeigt haben". — Da alle Völker die Harmonie in Octaven kennen, so war den Griechen die Harmonie gar kein Gegenstand der Erfindung, sondern nur der Vervollkommnung, und so konnte denn auch Plutarch von einer

Erfindung der Harmonie eben so wenig sprechen, als von einer Erfindung der Melodie. Doch wäre auch die Harmonie wirklich ein Gegenstand der Erfindung, und Plutarch spräche nicht davon, so würde diess doch immer weiter nichts als ein Beweiss mehr von der Unvollständigkeit seiner Musikgeschichte seyn; denn Plutarch lässt gar viele musikalische Erfindungen unerwähnt, z. B. die der Wasserorgel. Wer nun desshalb den Griechen die Kenntniss jenes Instrumentes abstreiten wollte, der würde ebenso im Irthum seyn, wie der, welcher aus gleichem Grunde ihnen die Kenntniss der Harmonie abstreitet.

2) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so würde Aristoteles in seinen Problemen nicht ausdrücklich gesagt haben, dass nur in Octaven und Doppeloctaven antiphonisch (gegenstimmig) zu singen sey". — Aristoteles versteht hier, wie leicht zu sehen, unter antiphonisch singen: einen ganzen Gesang in demselben Intervall harmonisch ausführen, und diess findet ja auch in der neuern Musik nur in Octaven und Doppeloctaven Statt. Der antiphonische Gesang in verschiedenen Intervallen (etwa in abwechselnd grossen und kleinen Terzen) wird aber durch den Satz des Aristoteles keinesweges aufgehoben.

3) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so müssten wir sie in den auf uns gekommenen Werken der Musiker mit aufgeführt finden, denn diese versprechen sämmtlich in der Einleitung, alles erklären zu wollen, was zu ihrem Gegenstande gehöre, und doch gedenken sie der Harmonie mit keinem Worte". — Habe ich die Definitionen der Ploke, Petteia und Tone richtig erklärt, so ist dieser Einwurf bereits widerlegt. Denn die Griechen lehren in ihren wissenschaftlichen Abhandlungen nur dasjenige, was sie für allgemeingültig halten; von Regeln kann also darin nicht die Rede seyn, folglich auch nicht: wie zu einer gegebenen Melodie eine harmonische Begleitung zu finden sey, welches wirklich (drollig genug) ein neuerer Gelehrter verlangt.

Jetzt habe ich nicht nur alle Beweise gegen die Harmonie der Griechen widerlegt, sondern auch mehre unbestreitbare für dieselbe aufgeführt; es scheint mir daher der Streit auf immer gehoben. So viel ist indessen noch ferner gewiss, dass selbst die gesunde Vernunft sich sträubt, den Griechen die Kenntniss der Harmonie abzuläugnen, wenn man Betrachtungen, wie die folgenden, anstellt:

1) Die Griechen wussten, dass man die Klänge der Terzen, der Quarte, der Quinte u. s. w. zusammen anschlagen kann; sie wussten, dass eine Folge von Quarten oder Quinten übelklingt. Sollten sie es denn nie versucht haben, wie eine Folge von abwechselnd grossen und kleinen Terzen, oder grossen und kleinen Sexten, dem Ohre klingt? Sollten sie die Quarte und Quinte, weil eine unmittelbare Folge derselben übelklingt, ganz als antiphonisch (harmonisch) unbrauchbar verworfen haben? Sollten sie nicht vielmehr eingesehen haben, dass nach der Quarte nicht nothwendig wieder eine Quarte, sondern auch ein anderes Intervall, etwa die grosse Terz, folgen könne? Sollten sie nicht eingesehen haben, dass es nicht nothwendig ist, dass alle Stimmen zugleich steigen, fallen oder bleiben? Sollten sie nicht vielmehr begriffen haben, dass ein gleichzeitiger Gebrauch dieser drey Hauptbewegungen möglich sey? Wenn sie das aber alles einsahen, so hatten sie auch eine vielstimmige Musik.

2) Das Epigonion war mit vierzig diatonischen Saiten bezogen, und hatte folglich einen Umfang von fünf Octaven und einer Quinte. Auch die Wasserorgel war ein sehr vollkommenes, mit Registern und einer Tastatur versehenes Instrument. (Man sehe meine Schrift: *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*, Seite 53.) Ist es nun wohl denkbar, dass ein so regsames Volk, wie das griechische, im Besitze solcher Instrumente, und während eines Zeitraums so vieler Jahrhunderte, nicht sollte auf den Gebrauch der Harmonie verfallen seyn? Ist es denkbar, dass, wäre die griechische Musik nicht den andern Künsten an Vollkommenheit gleich gewesen, sich die grössten Mathematiker und Philosophen mit den Elementen derselben würden beschäftigt haben?

3) Endlich giebt es auch viele Stellen, in welchen der Unbefangene offenbar die Beschreibung einer vielstimmigen Musik entdeckt. So sagt Aristoteles (*de Mundo lib.* 6.): „Gerade wie es in einem Chor geschieht, welcher aus Männern und Weibern besteht, und deren verschiedene hohe und tiefe Stimmen eine einzige wohlklingende Harmonie ausmachen; so u. s. w." Eine ähnliche Stelle finden wir beym Cicero, im zweyten Buche von der Republik, wo er sagt: „So wie bey Saiten- und Blasinstrumenten, und im Gesange, selbst die allerverschiedensten Klänge einer wohllautenden Vereinigung fähig sind; so geht es auch in wohl-

geordneten Staaten, deren vornehme, mittlere und niedere Stände mit musikalischen Klängen verglichen werden können, und die Einigkeit und Uebereinstimmung dieser Stände ist das, was von den Musikern die Harmonie genannt wird". Die Gegner der griechischen Musik sagen nun, man könne alles, was in den aufgeführten Stellen vorkomme, sehr wohl so erklären, dass alle Stimmen im Einklang oder Octaven gesungen hätten. Das ist wahr, wenn man sich bloss an die Worte hält, nicht aber, wenn man den eigentlichen Sinn dieser Stellen erwägt. Aristoteles und Cicero wollen nämlich durch ein Gleichniss anschaulich machen, dass Gegenstände, unter denen die grösstmöglichste Verschiedenheit besteht, ein vereintes Ganzes ausmachen können, und beyde wählen hierzu den vielstimmigen Gesang. Betrachten wir den vielstimmigen Gesang der Neueren, so erscheint uns dieses Gleichniss sehr treffend, denn in einem solchen Gesange besteht in der That die unerschöpflichste Verschiedenheit. Beym Gesange in Octaven aber findet gar keine Verschiedenheit Statt; denn alle Stimmen singen dieselben Klänge, und bleiben stets in derselben Entfernung, alle fallen und steigen zugleich, alle singen Noten von derselben Dauer u. s. w. Wenn also Aristoteles und Cicero einen Gesang in Octaven gemeint haben, so ist ihr Gleichniss das schlechteste, das sie hätten auffinden können. Man muss daher diesen Männern entweder alles Urtheil absprechen, oder den Griechen eine der neuern ähnliche Vielstimmigkeit zugestehen.

NACHRICHTEN.

Stuttgart. Seit meinen letzten Nachrichten wurden auf dem hiesigen Hoftheater folgende Neuigkeiten aufgeführt: *Wiedervergeltung* (*Rappresaglia*), vom Kapellmeister Stuntz in München; *Moses* von Rossini; *der Schnee,* Musik von Auber. — Hr. Stuntz erweiset sich in der genannten Oper, welche wirklich ein charakteristisches Tongemälde ist, nicht nur als einen gewandten, in das Wesen der Kunst tiefer eindringenden Tonsetzer, sondern entfaltet auch einen Reichthum an lieblichen ungekünstelten Melodieen und ein feuriges, harmonisches Leben, das nicht selten durch einen eigenthümlichen Reiz der Neuheit anzieht. Da Hr. St. diese Oper in und für Italien componirte, so darf man wohl nicht zu scharf mit ihm rechten, dass er, um gewisser auf italienische Ohren und Herzen zu wirken, manches in Rossini'scher Manier schrieb. Hr. St. hat bewiesen, dass er noch ganz anders zu schreiben weiss, und würde wohl für Deutschland auch ganz anders gearbeitet haben. Die Darstellung war lobenswerth, und wurde einigemal wiederholt, wiewohl die Oper nicht mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen wurde. — *Moses* enthält sehr viele einzelne Schönheiten, und wirklich treffliche Musikstücke. Das Ganze aber ist zu gedehnt, oft allzu betäubend instrumentirt, und befriedigt selbst die unbedingten Verehrer Rossini's nicht. Orchester und Chöre, so wie Kostüme und Dekorationen verdienen, jedes nach seinem Zweck und seiner Weise, gelobt zu werden. — *Der Schnee* gefiel auch bey uns, wie an anderen Orten, sehr, und wurde mehrmal kurz nach einander wiederholt. Die Musik ist fasslich, fliessend und melodisch, und das Stück interessant. Die Darstellung griff rasch und gut in einander, Kostüm und Dekorationen waren zeitgemäss und geschmackvoll. — Ausser den angeführten Opern waren für uns noch neu die beyden Melodramen: *Die Galeerensklaven,* von Theodor Hell, mit Musik von Schubert, Concertmeister in Dresden, und *Salomo's Urtheil,* componirt von Quasin. Schubert's Composition ist nicht eben ausgezeichnet, enthält aber manches Gute, und verräth den geübten praktischen Harmoniker. Sehr gelungen, in Hinsicht auf Melodie und Instrumentirung, ist ein Morgengesang im letzten Akte für drey Solo-Stimmen mit Chor, welcher, obschon nicht ganz rein und präcis genug vorgetragen, lauten Beyfall erhielt. Die Vorstellung wurde wiederholt. Quasin's Musik ist ungleich gehaltvoller und sinniger und kunstvoll ausgearbeitet, doch in den Formen etwas veraltet. Rühmliche Erwähnung verdienen einige Märsche, besonders aber das Gebet Salomo's, ein sehr zart gehaltenes, fromme Rührung erweckendes Tonstück, welches von zwey obligaten Violoncell's und nur wenigen anderen Instrumenten begleitet ist.

Wiederholt wurden, zum Theil mehremal, folgende Opern: *Titus, Weibertreue* (*Cosi fan tutte*), *Othello* und *Aschenbrödel* von Rossini, *Nachtigall und Rabe, weibliche Schildwache* (*Dama soldato*), *Schweizerfamilie, der neue Gutsherr, Moses, Verwandlungen, Preciosa, Wasserträger, Tancred, Freyschütz, Mark-Antonio* und

Medea, Melodram von Benda. Der königl. Hofmusikus Hr. Heim, welcher nach einer zweyjährigen Abwesenheit in Paris, die er zu seiner höhern Ausbildung benutzte, zurückgekehrt war, spielte zwischen den Akten ein neues Violinconcert aus A moll von Baillot, seinem Lehrer, und erntete durch seltene Reinheit, Fertigkeit und Bestimmtheit in seinem Spiele, wozu sein kräftiger, langer Bogenstrich gehört, allgemeinen Beyfall. Bewunderung verdiente sein gefühlvoller und zarter Vortrag des Adagio in E dur. In dem sehr schwierigen Rondo dieses Concerts überwand er die häufigen Sprünge und Doppelgriffe sehr glücklich. Noch gab man uns *Don Juan*, in welchem Hr. Häser, nach einer langwierigen Krankheit, wieder die Hauptrolle gab, und von den zahlreich versammelten Zuhörern mit allgemeiner Theilnahme an seiner Wiederherstellung begrüsst wurde. Dem. Stern ist seit kurzem von unserer Bühne abgegangen. Von fremden Künstlern wurden folgende Gastrollen gegeben: Hr. Kastner, vom Grossherzogl. Theater zu Mainz, trat in der Rolle des Joseph, und in dem *Barbier von Sevilla* als Figaro auf. Mit einer wohlklingenden, nicht eben starken Tenorstimme und guter Schule verbindet er ein anständiges freyes Spiel. Als Joseph gefiel er bey weitem mehr, als im Figaro, welche Partie nicht in seiner Stimme liegt. Den Charakter führte er lebendig und mit vieler Sicherheit durch. — Hr. Fürst, von der Hofbühne in Kassel, sang den Sarastro, Jakob und Caspar im *Freyschütz*, erhielt aber nur theilweise Beyfall, da er seine Stimme, vorzüglich in der Tiefe, zu grell herauspresste, und auch zu viele Verzierungen, auch oft am ganz unrechten Orte und nicht immer mit Geschmack anbrachte. Seine beste Leistung war Jakob. Unsern Tenoristen, Hrn. Ubrich, der den Tamino und Joseph übernommen hatte, müssen wir für seinen Fleiss, und reinen ungekünstelten Gesang loben. — Hr. Schütz, Mitglied des Grossherzogl. Hoftheaters in Carlsruhe, sang den Johann von Paris mit einer weichen angenehmen Tenorstimme, und zeigte sich als einen verständigen Schauspieler, fand aber keinen allgemeinen Beyfall. — Hr. Hambuch der jüngere, Bruder unseres ersten Tenoristen, erschien als Alwin in *Rosalieb-Rothkäppchen*. Seine Stimme ist metallreich, obgleich, wie gewöhnlich meist alle Bruststimmen, etwas schwach. An Ausbildung, geregeltem Vortrag und sicherem Spiel fehlt es ihm noch; seine Jugend und sein lobenswerthes Streben lässt jedoch viel Gutes von ihm hoffen. — Ferner hörten wir Dem. Ehrhard, vom Landständischen Theater zu Prag, im *Tancred*, in der *Isabella*, in der *Italienerin in Algier*, Rosine im *Barbier von Sevilla*; Pippo in der *diebischen Elster*, und als Sextus im *Titus*. Ihre Stimme ist klangreich, aber von wenig Stärke und Umfang, ihre Intonation nicht immer sicher; in der Darstellung ist sie noch sehr befangen. — Den Beschluss der Gastspiele machte Mad. Vespermann aus München, als Desdemona im *Othello*, als Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*, als Tancred, und Sextus im *Titus*, und entzückte das jedesmal zahlreich versammelte Auditorium durch ihr melodisches Organ, und ihren trefflichen, seelenvollen Vortrag, mit dem sie grosse Deutlichkeit in der Aussprache verbindet, und fand stürmischen Beyfall. Ihre Stimme war diessmal weit heller und kräftiger und von grösserm Umfange, als bey ihrer ersten hiesigen Anwesenheit. Ihre gelungenste Darstellung war wohl Desdemona. Der Bassist, Hr. J. Fischer, Bruder unserer ersten Sängerin, gab mit seiner adoptirten Tochter Anna ein grosses Concert im königl. Redoutenhause, und gewährte den Kunstfreunden einen recht heitern Abend. Ausgezeichnet trug er Figaro's Arie aus Rossini's Oper in italienischer Sprache vor, und wurde mit lärmendem Beyfall dafür belohnt.

Concerte einheimischer Künstler waren nur zwey: das des Kammermusikus Kraft mit seinem Sohne, und das des Concertmeister Pechatscheck. Endlich gab die königl. Hofkapelle ganz kürzlich zum Besten der im Königreiche durch die grossen Ueberschwemmungen Verunglückten, im. königl. Redoutenhause Haydn's *Schöpfung*. Die Aufführung war in allen Theilen eine sehr vollendete. — Die musikalischen Unterhaltungen im Museum scheinen ganz eingegangen zu seyn; seit einem Jahre fanden sie nicht mehr Statt. Dagegen hat sich seit einem halben Jahre ein Gesang-Verein von Männerstimmen unter dem Namen „Liederkranz" neben dem glücklich fortwirkenden Verein zur Verbesserung des Choralgesanges in den Kirchen gebildet, welcher den Zweck hat, die vielen hiesigen Gesangfreunde zu vereinigen, Talente für Gesang mehr auszubilden, die geschmacklosen Dichtungen und Melodieen nach und nach durch bessere zu verdrängen, und so dem Sinne für Tonkunst, der sich auch im südlichen Deutschland so entschieden ausspricht, eine edlere und gemeinnützige

Richtung zu geben. Jede der vier Stimmen ist bereits mit 25 bis 50 Mitgliedern besetzt. Die Leitung des Gesanges ist dem Hrn. Kübler, erstem Präceptor am hiesigen Waisenhause, übertragen, und jeder Stimme steht ein tüchtiger Choranführer vor. Auch um diesen Verein hat Hr. Kocher ein wesentliches Verdienst, indem er theils mehre gelungene Compositionen zu neuen, und schon vorhandenen Gedichten verfertigte, theils auch anerkannte gute ältere Melodieen neu bearbeitete. Das nachfolgende Gedicht unseres vaterländischen Dichters, des Hrn. Prof. Gustav Schwab, wird den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen seyn.

An den Gesang.

Im Namen des Liederkranzes.

Wir kommen, uns in dir zu baden,
Gesang, vor dein krystall'nes Haus;
Dein Rauschen hat uns eingeladen,
Geuss nur die klaren Wellen aus;
Denn deine reiche Fülle beut,
Was Männer-Seelen stärkt und freut.

Die Liebe wogt auf deinen Wellen,
Und strömt in dir durch jedes Herz;
Du lehrest ihre Seufzer schwellen,
Und lösest heilend ihren Schmerz.
Aus deinem Spiegel wallt ihr Glück
In tausendfachem Strahl zurück.

Der feste Glaube, will er wanken,
In deinem Quelle stärkt er sich;
Da wachsen Flügel dem Gedanken,
Dem Auge tagt es wonniglich.
Es schaut in deiner blauen Fluth
Den Himmel und das ew'ge Gut.

Die Freyheit kommt auf dir geschwommen,
Hat deiner Arche sich vertraut;
Wird ihr das kühne Wort genommen,
So tauchet sie sich in den Laut;
Sie schifft aus Griechenland und Rom,
Ein seel'ger Schwan, auf deinem Strom.

Wenn deine Wogen uns umschlingen,
So wissen wir, was Freundschaft heisst.
So stark und einig, wie wir singen,
So stark und einig ist ihr Geist.
Viel Kehlen und ein einz'ger Sang,
Viel Seelen in verbund'nem Drang.

Auch dieses glüh'nde Blut der Reben
Wird erst in deiner Mischung mild:
Du machst, dass mit ihm rein'res Leben
In allen unsern Adern quillt;
Du stimmest unsern Gläser-Klang:
Gedeihe, festlicher Gesang!

Ja, deinen Segen zu verbreiten,
Hast du uns Brüder ausgesandt;
Wir wollen deine Ströme leiten
Hinaus in's liebe Vaterland;
Und wo sie fliessen, wo sie glüh'n,
Soll Glaube, Freyheit, Liebe blüh'n!

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Je einseitiger die Bildung eines Künstlers ist, jemehr sein Gelten, ja seine Existenz an einem Pulsäderchen, einem Halsdrüschen, einem Fingernervchen hängt, desto eigensinniger seine Laune. Mancher Virtuos weiss auch wohl, warum er so kostbar thut. Wir trauen ihm zu, er könne alles Gleichartige, er könne die Gattung leisten, und er hat nur Bestimmtes, Individuelles einstudirt. Er steht auf einer Höhe, aber diese ist eine Spitze.

Die Werke des blossen Talents sind Blattwuchs; an langen Stängeln üppige Flächen, voller Feuchtigkeit ohne Geist, glänzend, einfärbig, Wiederholung der nämlichen Form im Kleinen und Grossen. Werke des Genies sind Früchte. Das Gerippe nach innen gedrängt, durch saftiges, würziges Fleisch verhüllt; die äussere Form rundlicht, abgeschlossen, anlockend, der Geschmack erfrischend, stärkend.

Der Meister ist übel daran, der die Wirkung seines Werkes wägen, äusserlich schauen und erfahren will. Sie ist nichts Atomistisches, sondern etwas Dynamisches. Sie kann auch nicht mit List oder Gewalt durchgesetzt werden. Die Absicht scheitert am Ende noch an Zufälligkeiten. Ist das Werk gelungen, nationell, so mag er den guten Erfolg innerlich schauen.

Sonderbare Frage, ob Schiller ein Dichter sey. Er ist eben Er, und passt er nicht in eure Definition, so müsst ihr eher diese anders machen, als Ihn anders haben wollen. So auch die Frage, ob ein Meisterwerk zu einer bestimmten Kunst-Gattung gehöre. Wenn ein Koloss gebraucht wird, so lohnt sich's schon der Mühe, die Stadtmauer einzureissen, wenn das Thor nicht hoch und weit genug ist.

Kinder sind dankbare Schauer und Hörer, Weise sind mild, aber fürchte die klugen Leute.

Wer am wenigsten nach einem Kunstwerk fragt, der ist am schwersten zu befriedigen.

Wer ein Werk bringt, der möchte es isoliren. Aber alle Kunstwerke schauen in dasselbe hinein, beyfällig oder missfällig lächelnd. Auch die Zeitumstände, Zufälligkeiten, Interessen des Tages begrüssen oder bespotten es, und der Künstler muss es leiden, dass man, das Seine geniessend, an alles Andere mitdenkt.

Diejenigen Zeiten sind der Kunst am günstigsten, in welchen das Menschliche das Sächliche überragt. So war es im Alterthum. Das Reinmenschliche ist poetisch, das Sächliche ist prosaisch.

Ein weltkluger Künstler kann dem Genius den Rang ablaufen. Aber der Unsterbliche kann den Sterblichen abwarten.

Gewöhnlich misslingen diejenigen Werke, die etwas in Prosa schon Gegebenes in Poesie übersetzen wollen, oder die etwas schon in der Erinnerung, der Einbildungskraft oder Phantasie der Zeitgenossen Lebendes noch einmal dichterisch erhöht bringen. Man sieht in ihnen, jemehr sie sich anstrengen, destomehr nur ein Ausstrecken, Foltern derjenigen Bilder, die man kindlich-einfach in sich trägt. Der Stoff soll seyn ein Fund, eine Eingebung, eine Wahl im erregten Moment, wie die Ausführung das Werk des Enthusiasmus, der Liebe.

An das Publikum, für das man arbeitet, muss man zuletzt denken.

Das Prosaische, Gemeine, Alltägliche, Gleichgültige ist viel länger auszuhalten als das Poetische, Ungemeine, Seltene, Schöne. Wer vermöchte so lange in der Oper zu sitzen, als in der Kanzley? Wer könnte so lange bey einem schönen Gemälde, bey einer herrlichen Aussicht verweilen, als er aus seinem Fenster sehen kann?

F. L. B.

Ueber die musikalische Beylage, No. 1.

Der Herzogl. Anhalt-Dessauische Kapellmeister, Hr. Friedrich Schneider, scheint seine ausgezeichneten Talente und seine bewundernswerthe Geübtheit in der Behandlung aller, auch der schwierigeren Formen der Musik, seit einigen Jahren ganz vorzüglich auf eine Gattung dieser Kunst zu verwenden, welche in letzter Zeit von den Componisten über Gebühr zurückgesetzt worden ist und jetzt von sehr vielen Freunden des Edlern und Gehaltvollern in der Musik mit erneuertem Antheil zurückgewünscht wird; dem Oratorium nämlich und der grossen, geistlichen Cantate. Auf seine Composition des, in ganz Deutschland mit vielem Beyfall aufgenommenen Oratoriums, *das Weltgericht*, liess er im vorigen Jahre, und zunächst für das Cöllner Musikfest, ein zweytes, *die Sündfluth*, folgen; und auch dieses fand gerechte Anerkennung und rühmlichen Beyfall. Jetzt hat er ein drittes vollendet, *das verlorene Paradies*; und es lässt sich unbedenklich vorhersagen, dass dieses eine gleiche günstige Aufnahme bey allen Kennern und Freunden der Tonkunst, ja beym grössern, gemischtern Publikum noch leichter Eingang finden werde, da das (für musikalische Bearbeitung sehr vortheilhaft angeordnete) Gedicht dem Meister Gelegenheit gab, neben Feyerlichem und Grossem, mehr Freundliches und Anmuthiges, als in jenen beyden Werken, auszudrücken, und auch den Solo-Gesang, für eine oder mehre Stimmen, reichlicher zu bedenken. Wir machen es uns zur Pflicht, auf diese neue, ausgezeichnete Composition schon jetzt, ehe sie zur öffentlichen Darstellung gekommen, aufmerksam zu machen; wozu gewiss auch der Chor, den wir von der Gefälligkeit des Hrn. Schn. im Klavierauszuge erhalten haben und als musikalische Beylage unseren Lesern hier mittheilen, unseren Wünschen gemäss beytragen wird.

d. Redact.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

No 1 Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung 1825. No 5.

Schlusschor des ersten Theils, aus dem Oratorium: **Das verlorne Paradies,**

gedichtet von Hn. Heinrich de Marées, in Musik gesetzt von Hn. Kapellmeister F. Schneider.

Chor der Engel.

Andantino con moto ♪=120

Sopran. Alt.

Tenor. Bass.

Pianoforte.

dol.

Schlummere, seliges Paar, wie nie eines noch war! und in des Himmels heiligen Raum

Schlummere, seliges Paar, wie nie eines noch war! und in des Himmels heiligen Raum

führe dich jetzo ein frommer Traum. Schlummere, seliges Paar!

führe dich jetzo ein frommer Traum. Schlummere, seliges Paar!

pp

mf

sicher vor jeder Ge_fahr. strebst du, zu_frieden mit deinem Geschick, nie

mf

sicher vor jeder Ge_fahr. strebst du, zu_frieden mit deinem Geschick, nie

mf rf

mals, nie_mals nach höherem Wissen und Glück! Schlummere se_li_ges

p

mals nie_mals nach höherem Wissen und Glück! Schlummere se_li_ges

rf p pp

pp smorz

Paar, sicher vor jeder Ge_fahr! vor jeder Ge_fahr!

pp smorz

Paar, sicher vor je_der Ge_fahr!

pp p

dol

Schlummere, se_li_ges Paar, wie nie eines noch war,

dol

Schlummere, se_li_ges Paar, wie nie eines noch war,

Sopran. cresc. f
und in des Himmels hei_li_gen Raum, führe dich je_tzo ein from_ _ _ mer

Alt. cresc. f
und in des Himmels hei_li_gen Raum, führe dich je_tzo ein from_ _ _ mer

Tenor. cresc. f
und in des Himmels hei_li_gen Raum, führe dich je_tzo ein from_ _ _ mer

Bass. cresc. f
und in des Himmels hei_li_gen Raum, führe dich je_tzo ein frommer Traum

p cresc. f

pp pp cresc. f
Traum. Schlummere, se_liges Paar, _ schlummere se_liges Paar, o se_liges

pp f
Traum. Schlum_ _ _ me_ _ re, se_ li_ges Paar, o se_li_ges

pp f
Traum. Schlum_ _ _ me_ _ re, se_ li_ges Paar, o se_liges

pp cresc. f
Schlummere se_li_ges Paar, schlummere se_liges Paar, se_liges Paar, o se_liges

cresc. f

dim. pp
Paar, schlumme_ re, o se_li_ges Paar, schlummere, se_ li_ ges

p dim. pp
Paar, schlumme_ re, o se_li_ges Paar, schlumme_re, se_ li_ ges

p pp
Paar, schlumme_ re, o se_ li_ges Paar, schlumme_re, se_ li_ ges

dim. pp
Paar _ schlumme_re, se_ li_ ges

pp

schlummere

f *p*

Paar, bleib' es o bleib' es, im- merdar! bleib' es o bleib' es im- mer- dar!

sempre pp

Paar, bleib' es o bleib' es, im- merdar! bleib' es o bleib' es im - mer- dar!

pp *fz* *p* *pp*

se — — *poco cres.* — — liges se — liges Paar,

pp

schlummere, se- li- ges, se- li- ges Paar, se — li- ges Paar,

pp

schlumm — re se — li- ges Paar, schlummere,

pp

poco cres

schlumm — *poco cres* — re se- liges, seliges Paar!

schlummere, se- liges, se- li- ges Paar, se- li- ges Paar! schlum — me- re, se- li- ges

se — li- ges Paar! schlummere, se- li- ges

schlumm — re. se

cres

Paar!

Paar!

cres

ppp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. №. 6. 1825.

Recensionen.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. par Bern. Klein. Oeuv. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Rec. kennet Hrn. Klein bloss aus einigen trefflichen Liedern, die originell erfunden, mit Geist und Gefühl ausgeführt sind, und aus einem *Salve Regina* mit Quartettbegleitung, welchem man wohl dasselbe nachrühmen kann. Diesen nach nahm er die angeführte Phantasie nicht ohne beträchtliche Erwartungen zur Hand, und mit Vergnügen bemerkt er, dass er sich darin nicht getäuscht habe, obgleich er in allem dem Verf. nicht unbedingt beystimmen kann. Der Entwurf des Ganzen ist sehr gut gemacht, sowohl psychologisch als künstlerisch angesehen, und man bemerkt schon daran, dass Hr. Kl. auch für Anderes, als Noten, Geist und Erfahrung besitzt. Die melodischen oder harmonischen Erfindungen sind keinesweges gewöhnlich und zum Theil wirklich neu; die Ausführung angemessen, beharrlich, sorgsam und eine rühmliche Vorliebe für eine edle Schreibart darthuend. Der Ausdruck ist, innerhalb eines wohlabgemessenen Kreises und nach reiflich erwogenem Gange, mannichfaltig und belebt; die Schreibart, technisch genommen, ganz frey von leerem Herauf- und Hinunterlaufen, so wie von allem bloss Rauschenden und Tumultuarischen, einfach, klar, mehr melodisch und consequent. Dagegen hält sich Hr. Kl., wie dem Rec. scheint, nicht selten bey dem wirklich Guten, was er gefunden, gar zu lang auf, wiederholt es gar zu oft, und mindert dadurch seine Wirkung; so wie sich auch hin und wieder gegen die Symmetrie der Theile, namentlich in Hinsicht auf Modulation, etwas einwenden lassen möchte. Zum Beweiss des ersten wird die, allerdings eigenthümliche und an sich sehr wirksame Figur der linken Hand gleich im ersten Satze; zum Beweiss des zweyten, das (im Verhältniss zum letzten, als des Schlusssatzes des Ganzen) zu lange Verweilen in B moll, S. 10 und 11. dienen. Diese Ausstellungen sollen aber den Werth des Werkes in den Augen der Leser ganz und gar nicht mindern, und unsere Empfehlung desselben an Musikfreunde von Geist und Sinn (nicht bloss von Fertigkeit: denn auf diese wird hier wenig Anspruch gemacht) gleichfalls nicht. Es bestehet aus folgenden Sätzen:

Adagio, As dur, auf der Dominante von F moll schliessend. Die begleitende Figur, die hernach im Basse beharrlich beybehalten wird, fängt allein an. Zu dieser werden dann zwey Melodieen, die eine höchst einfach und choralmässig, die zweyte etwas freyer und affektvoller, für die rechte Hand darüber gesetzt. Der Gedanke und die Ausführung sind gleich schön; aber der Satz ist, eben bey dieser Einfalt, Beharrlichkeit und dem langsamen Tempo, zu lang. Ein Allegro agitato, in derselben Tonart, schliesst sich an, ist voll innerer Bewegung und Lebendigkeit, und wird in ganz gleicher Haltung, ohne allen Aufwand äusserer, bloss mechanischer Hülfsmittel, bis zu Ende fortgeführt. Desto ansprechender wirkt das liebliche Thema des Andantino (B dur), das darauf folgt und nach Art eines Siciliano, oder besser, idyllisch und sanft-heiter, ausgeführt wird. Von S. 9. an wird der Satz in Fülle und Ausdruck gesteigert, ernster und wieder dem Affektvollen zugeleitet. Diess tritt denn, S. 10, in einem Presto (B moll) mit aller Belebtheit und Unruhe ein, erschöpft sich, dem Ausdrucke nach: und nun kehrt jener beruhigende Satz, nur beträchtlich abgekürzt, wieder und löset sich gleichsam absterbend auf. — Man siehet vielleicht schon aus dieser einfachen

Darlegung des Inhalts, dass wir oben, wo wir von dem kleinen Werke überhaupt sprachen, nicht zu viel gesagt haben.

Troisième grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par Charles Czerny. Oeuv. 58. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. C. Cz. ist als einer der ausgezeichnetsten Klavierspieler und Klavierlehrer Wiens schon längst bekannt: aber als trefflichen Componisten für diess Instrument hat er sich viel mehr in den letzteren Jahren, als früher, hervorgethan. Wenn die Vorzüge seiner späteren Compositionen bloss in der gründlichen, sorgfältigen Ausarbeitung, die sie allerdings zeigen, bestünde, so wäre dabey nichts Ungewöhnliches: aber dass sie zugleich (die bedeutenderen nämlich) durch Neuheit, Frischheit, darf man so sagen, durch Jugendlichkeit der Erfindung und durch eben so viel Feuer, als Zartheit des Ausdrucks sich auszeichnen: das ist etwas sehr Ungewöhnliches; und man muss desshalb dem Verf., so wie denen, die diese seine Arbeiten vortragend bezwingen können, Glück wünschen.

Unter diesen neueren Arbeiten des Hrn. Cz. ist nun diese, in jedem Sinne des Worts, grosse Sonate gewiss eine der vorzüglichsten; und sie ist es in jeder der so eben angegebenen Beziehungen. Sie ist aber auch für die Ausführung eine der schwierigsten und verlangt von dem, der ihrer Herr werden will, eben so viel Bravour, als Delicatesse des Vortrags, dabey auch Gewöhnung an gehörige Ausführung des Vollstimmigsten, im Gange und Flusse aller seiner Stimmen. Zwey Eigenheiten mehrer Compositionen des Hrn. Cz., die man nicht loben kann — dass er nämlich gar zu lang ausspinnt, und dass er gar zu oft in den höchsten und allerhöchsten Tönen des Instrumentes verweilt — sind hier ziemlich vermieden: die Sätze sind zwar lang, aber, allenfalls mit Ausschluss des Andante, nicht allzulang; und jene Töne werden zwar nicht selten benutzt, aber fast nur zu Verzierungen, wofür sie taugen und da sind.

Die Sonate besteht aus folgenden Sätzen: Allegro moderato, F moll, C-Takt: ernst und kräftig, auf eine einfache, gesangmässige, sogleich ansprechende Melodie gebaut, und mit eben so viel Geist und geübter Kunst, als mit rühmlicher Stetigkeit und grossem Fleiss ausgearbeitet. Andante con moto, ma serioso, Des dur, Dreyachteltakt: ein originelles, wahrhaft liebliches, und sogleich in der Empfindung des Zuhörers haftendes Thema, das, aller, zum Theil sonderbarer Ausflüge der Zwischensätze ungeachtet, immer von neuem und immer anders (mehrmals ungemein reizend) wiederkehrt, und immer von neuem willkommen ist. Hier ist die Vollstimmigkeit, für einen Satz im freyen Styl, auf's Aeusserste getrieben, und bis man sich die Sache genauer angesehen, weiss man hin und wieder kaum, woher man Finger genug nehmen soll, um alles und jedes, seinem ihm eigenthümlichen Gange gemäss, herauszubringen. Es lässt sich aber zwingen, und auch ohne zu grosse Noth; wir meynen: für Spieler, die jeden Finger dem andern gleich geübt haben, ohne unnatürliche Renkungen oder Spannungen. Dass aber die grösste Delicatesse des Vortrags nöthig ist, soll alles deutlich und wie es gemeynt ist zu Gehör kommen, ohne dass doch der zarte Gesang in alle den Noten ersäuft werde: das brauchen wir wohl kaum zu erinnern. Der Satz ist acht grosse Seiten lang, und der Reichthum an immer neuen Figuren oder Stellungen dessen, was gesagt wird, wahrhaft zu bewundern. Scherzo, Allegro molto agitato, F moll, Dreyvierteltakt, mit Trio, Des dur, ist wieder ganz eigenthümlich erfunden und in fortreissendem Affekt (auf fünf Seiten, ohne die Wiederholung) meisterhaft durchgeführt. Das Finale, Allegro ma non troppo, F moll, C-Takt, dreyzehn Seiten in einem Gusse dahinströmend, ist ein feuriges, mit kurzen, schwermüthigen Zwischensätzen gemischtes Bravourstück, voll Geist und Leben, und in der Schreibart der Fantasie oder vielmehr dem Capriccio sich nähernd.

Nach dieser, wenn auch kurzen Bezeichnung, und bey dem Ansehen, das des Hrn. Cz. neuere Werke unter den vorzüglichern Klavierspielern jetzt erlangt haben, bedarf diese treffliche Sonate keiner besondern Empfehlung an eben diese, welchen sie bestimmt ist. Der Verleger hat durch schönen, sehr deutlichen Stich, der eben hier um so nöthiger war, und durch ein ausgezeichnetes Aeussere überhaupt, gleichfalls das Seinige zu Gunsten des Werkes gethan.

Nachrichten.

München, zu Ende des Jahres 1824. Ohne bey Wiederholungen zu verweilen, erwähnen wir nur das Neue, das seit unserer letzten Anzeige auf die hiesige deutsche Opernbühne gebracht worden ist. Dem *Schnee* folgte bald der *neue Gutsherr*, eine artige Operette von Boieldieu, (der Text von Castelli) welche sich aber bisher jetzt nur einer einzigen Aufführung zu erfreuen hatte. — Das Fest-Divertissement vom 27sten October, entworfen von Hrn. Prof. Sendtner, mit Chören von Hrn. Kapellmeister und Director der deutschen Oper, Stunz, deklamirt von Hrn. Esslair, entsprach seinem Zwecke, indem es der Königl. Familie, welche nun bald die geliebte Tochter zum Brautaltar begleiten sollte, die ehrfurchtsvolle Huldigung einer ergebenen Nation ausdrückte. Lang erwartet, aber durch Hindernisse verspätet, erschien endlich den 21. December: *Der Fassbinder*, aber nur, um auf immer wieder Abschied zu nehmen. Der Gedanke, ältere einst hier gerne gesehene französische Operetten mit neuer Composition wieder auf die Bühne zu bringen, ist empfehlenswerth; man müsste aber dabey mit mehr Umsicht und Einsicht zu Werke gehen, als es diessmal geschehen. Man bedauert Hrn. Fränzel's vergebliches Bemühen.

Auch die italienische Oper behalf sich meist mit Wiederholungen; erst am 26sten December konnte sie das erste uns neue Gesangstück geben, nämlich: *l'Abitator del Bosco*, mit Musik von Pavesi. Das Gedicht von Foppa ist reich an Verwickelungen und Verkleidungen mancher Art, durch welche die Erkennung des Waldmannes, in welchem ein Prinz steckt, mit mehr oder weniger Glück bis an das Ende hingehalten wird. Hrn. Rubini's weicher, gefälliger Gesang und seine liebliche Methode wurden jetzt, nach seiner Abwesenheit von einem Jahr, wie in voriger Zeit, mit verdientem Beyfall anerkannt. Wäre man gewöhnt, an einer Sängerin noch etwas anderes als eine imponirende Stimme und einen glänzenden Vortrag zu würdigen, so möchte der Charakter der Aurora wegen der Nuancirung einer vergeblich bekämpften Leidenschaft schwer gut darzustellen seyn. Dem. Schechner sang mit vielem Glück; sie giebt immer neue Beweise ihres Fleisses und eines fortgesetzten Kunststudiums. Die Rolle Georgs, des Holzhauers, führte Hr. Rafagna, ohne in das Burleske zu verfallen, mit vieler Gewandtheit und Laune durch, die ihm die Zufriedenheit der Kenner erwarben und den erfahrenen Komiker bewährten. In einer eingelegten Arie macht der unsterbliche Mozart noch immer seine Rechte geltend. Sie stand durch grosse Harmoniemassen und sinnreiche Haltung im heftigsten Contraste mit dem zarten, oft dünnen Tongewebe des Hrn. Pavesi, der immer fasslich und klar bleibt, sich aber nie zur harmonischen Kraft oder zu originellen Combinationen erhebt. Es hatten zwar die in immer schönem Einklang zusammenwirkenden Künstler Alles aufgeboten, um durch ihre Darstellung die Magerkeit des Stoffes zu bedecken; doch die Oper ist von 1805; an der Instrumentirung des vorigen Jahrhunderts war nichts geändert, und so konnte das Ganze keinen grossen Eindruck machen. — Sigra. Schiasetti, welche gegenwärtig mit wechselndem Glücke mit Sigra. Pasta ringt, wurde durch Sigra. Casagli, eine sehr gebildete Sängerin mit hoher Sopranstimme, ersetzt. Diese theilt das Geschick ihrer Vorgängerin; auch ihr ist es noch kaum gelungen, alle Beyfallsstimmen für sich zu vereinen. — Die für dieses Jahr, als Contrealt engagirte Sigra. Vecchi glänzt überall durch eine schöne Stimme und eine vorzüglich gute Methode, wodurch sie als Tancred und als Oliviero in *Celanira* sich sehr zu ihrem Vortheil auszeichnete. Was kein Studium, keine Kunst verleihen kann, sollte man nicht in Rechnung bringen. Doch die Heldengestalt wird an dem Theaterhelden ungern vermisst.

Von reisenden Tonkünstlern führte der vergangene Sommer und Herbst uns zu: Mad. Kraus-Wranitzky, eine Sängerin von Verdienst und gediegenem Geschmacke, der an eine vorübergegangene Gesangschule erinnert; und Dem. Bamberger, erst zwölf bis dreyzehn Jahre alt, und schon in den Variationengesang eingeweiht — zum Bedauern Vieler, welche da meynten, dass es, um die Gesangswerkzeuge frühe zu zerstören, eben keiner Reisen bedürfe, indem sich seit der Einimpfung des neuen Geschmackes ja wohl in jeder deutschen Stadt ein Singmeister ohne Stimme finde, der diess Geschäft auch gratis, wenn man es so wünsche, übernehme.

In dem vierten Abonnement-Concerte am 6ten December sang ein uns bis jetzt ganz unbekannter Hr. Tosoroni so angenehm und lieblich auf dem Waldhorne, dass eine bis zur Bewunderung gesteigerte Aufmerksamkeit und ein ihr entsprechender Beyfall

diesem seltenen Fremdling zu Theil wurde. Doch so etwas ist nicht für jede Zeit, noch für jeden Ort. Man hat nichts weiter von ihm gehört. — Den 27sten December gab Hr. Schuncke aus Stuttgart ein grosses Concert. Seine Söhne sind eine Zierde der deutschen Künstlerjugend, seine eigene Virtuosität ist längst bewährt.

Die sechs Abonnement-Concerte wurden von den Kunstfreunden nicht immer mit gleicher Zufriedenheit besucht. Von Instrumental-Compositionen wurden neu aufgeführt: die Ouverturen zu *Jessonda* von Spohr, zu *Cantemir* von Fesca; ein Tongemälde für das ganze Orchester von Aloys Schmitt, eine Phantasie von Mozart, für grosses Orchester frey bearbeitet vom Ritter von Spengel. — Wiederholt wurden: die Sinfonia eroica von Beethoven, die einzig bekannt gewordene Symphonie von Vogler, Ouverturen von Cherubini und Spontini, C. M. von Weber und Beethoven. Von den grösseren Ensemblestücken für Gesang bemerken wir das Finale aus der grossen Oper *Athalia*, vom Freyherrn von Poissl. Auch der alte, aus der Mode gekommene Gluck musste ein Chor aus *Armida* anstimmen lassen. Die Herren Molique, Sigl, Fladt, Kapeller, Faubel, Boehm, Taeglichsbeck, Baermann, Stahl, Hospodsky, Niest und Fried. Moralt, (letzte beyde Waldhornisten) und Aloys Schmitt erfreuten uns durch ausgezeichnete Kunstleistungen; Hr. Director Fränzl selbst gab den versammelten Kunstfreunden Gelegenheit, ihm ihre Achtung für seine so mannichfachen Verdienste um die Kunst, zu bezeugen. Den Sängern und Sängerinnen, welche in diesen Concerten aufgetreten, wird auf der Bühne so lärmend und so oft gehuldigt, dass wir uns wohl füglich überhoben glauben, ihren Ruhm auch hier wiederhallen zu lassen. Nur den Namen der Dem. Schweizer, welche in einer Arie von Portogallo durch ihre Staccato's und Triller — wovon ein einziger ein ganzes Dutzend Arien, von anderen Künstlern gesungen, aufwiegen soll — alle Dilettanten hinriss, dürfen wir nicht übergehen; wir müssen ihre trefflichen Naturanlagen öffentlich anerkennen, aber zugleich den Wunsch aussprechen, dass sie unter einsichtsvoller Leitung ihre Studien fortsetzen möge, um durch glückliche Verbindung der Kopf- und Bruststimme, durch melodiösen Gesang, Portament, deutliche Aussprache, richtigen Vortrag des Recitatives und des Adagio, auch den Beyfall der Kenner zu gewinnen.

Den 2ten Januar soll das aus seiner Asche mit neuer Pracht und Herrlichkeit erstandene Schauspielhaus feyerlich eröffnet werden. Sechs, mit besonderm Abonnement zu gebende Vorstellungen grösserer Art in verschiedenen Gattungen der Dramaturgie sollen es einweihen, und zu einem dauernden Wohnsitz der Musen vorbereiten.

Kirchenmusik. Am 25sten December wurde in der hiesigen Kathedralkirche die vor Kurzem in Offenbach bey André erschienene *Pastoralmesse* von Vogler aufgeführt. Wer nur einen Blick auf die Partitur dieser Composition geworfen hatte, konnte sich einer gewissen Besorgniss über das Gelingen dieses schwierigen Unternehmens kaum erwehren. Der Erfolg übertraf aber alle Erwartungen; denn nicht allein wurde das ganze Tonstück in allen seinen Theilen mit einer Richtigkeit und Umsicht vorgetragen, die die Dirigenten und alle daran theilnehmenden Künstler, Sänger und Instrumentalisten gleich ehrte, sondern auch die Wirkung war, trotz der Grösse der Tempelhalle und der Höhe ihres Gewölbes, durch die Kraft und Präcision der Aufführung so mächtig, dass selbst die Nichtmusiker sich erbaut und von ungewöhnlichen Empfindungen ergriffen fühlten. Die Bewunderung des Eingeweihten folgt dem grossen dahingegangenen Meister, der überall gesangreich ist, ohne eigentlichen Plan oder hervorstechende Motive die Aufmerksamkeit bis an's Ende zu fesseln und, durch seine seltene Kunst die Instrumente zu verbinden, wunderbare Wirkungen hervorzubringen weiss. Man kann nicht anders, als bedauern, dass eine solche kirchliche Tonidylle, wie man diese Pastoralmesse nennen möchte, nur an den beyden ersten Tagen des Weihnachtsfestes gegeben werden kann, während die übrigen festlichen Tage des Kirchenjahres Compositionen dieser Art ausschliessen. Der grosse Eindruck, den diess Tonstück macht, liegt ohnstreitig in folgendem: in den immer in höchster Reinheit fortschreitenden Harmonieen, dem bestimmten, für das Gebäude der Kirche berechneten Rhythmus, dem gegen den jetzigen Gebrauch in der Mitte eines Taktes seltenen Wechsel der Akkorde, vielleicht auch in den (mit Ausnahme des Offertoriums und anderer weniger Stellen), meist in ihren Mitteltönen angewandten Violinen, welche mit der Kraft ihres Bogens den harmonischen Gesang herausheben, und nicht in glänzenden, modernen, hochfliegenden und blitzschnellen Figuren über ihn zu herrschen sich anmaassen. Doch der grosse Meister will nicht bloss

auf dem Papier studirt, er will angehört und aus der Wirkung seiner Harmonie erkannt werden, welches uns aber, bey den wenigen von ihm bekannten Kirchencompositionen, nur selten gelingen kann, und deswegen wünschen lässt, dass das Wenige von ihm Vorhandene öfter zur öffentlichen Ausführung kommen möge.

Prag. Die neueste Erscheinung auf unserem Opern-Repertoire war ein ganz heimisches Produkt, *Rübezahl*, der Text von Wilhelm Marsano, die Musik vom Professor Würfel, welcher bereits als Tonsetzer und ausgezeichneter Pianofortespieler bekannt ist. Es ist nicht zu verwundern, dass hier im Vaterlande die Erzeugnisse zweyer würdigen Söhne desselben mit Enthusiasmus aufgenommen wurden; der Componist wurde in den ersten Vorstellungen, welche er dirigirte, mehre Male hervorgerufen, und in der zu seinem Benefiz gegebenen Vorstellung nebst seinem Dichtergenossen durch ein Gedicht gefeyert. Da die Oper erst vier Mal gegeben, und ich zwey Mal verhindert war, sie zu hören, so kann ich freylich nur eine Andeutung des Ganzen geben. Zuerst vom Texte, als dem Boden, in welchen der Tonsetzer seine musikalischen Blüthen pflanzt. Wiewohl sich die Dichtung weit über die gewöhnlichen Opernbücher erhebt, so ist es doch gewiss, dass Marsano's *Aurelio* sowohl, als seine vortrefflichen Romanzen wohl ein Recht gaben, etwas Ausgezeichneteres im Gebiete der romantischen Oper von ihm zu erwarten; es scheint, als habe er hier zu eilig gearbeitet. Der Grundfehler des Ganzen ist wohl, wie in mehren neueren Rübezahls-Mährchen, dass der charakteristische Humor des Berggeistes verfehlt ist, der seiner Erscheinung allein die volle Kunstwahrheit zu geben vermag. Die Dichtung ist übrigens rein und fliessend, die Situationen zur Musik geeignet und die Sprache gleichfalls musikalisch, wie wir es von unserem Marsano gewohnt sind. Die Hauptpersonen der Oper sind, nächst dem Hrn. vom Berge selbst, eine Pächterstochter Marie, und Jäger Franz, die sich lieben. Von einem geizigen Vater gezwungen, soll das arme Mädchen einen reichen Dümmling, Gürge, heirathen, der auch mit seinem Vater zur Hochzeit erscheint. Umsonst sucht Marie ihren harten Vater zu bewegen, und Verzweiflung treibt sie endlich aus dem Vaterhause in Rübezahl's Revier, den sie aus alten Sagen kennt, und zu dem sie Vertrauen gefasst hat. Dadurch gerührt, beschliesst Rübezahl, der ihr als Jäger erscheint, die Liebenden erst zu prüfen und dann zu beglücken. Er giebt ihr eine Wunderblume, deren Geruch sie einschläfert; eine Rasenbank verwandelt sich in einen Wolkenwagen, und während Marie auf diesem in den Zaubergarten des Berggeistes, den sie im Traume oft gesehen, geführt wird, verkündet einer von Rübezahls Geistern in Gestalt einer Zigeunerin dem albernen Bräutigam, ihm sey eine orientalische Prinzessin zur Gemalin bestimmt. Auch Franz wird geprüft; Rübezahl, als Jäger, erzählt ihm, Marie sey die Braut eines vornehmen Herrn, und als er, entsagend, sie nur noch einmal zu sehen wünscht, nimmt er ihn mit sich. Der letzte Akt führt uns nun in Rübezahls Gärten, der sich Marien zum Gemal anbietet; auf ihre standhafte Weigerung verwandeln sich die elysischen Gefilde in eine grauenvolle Felsschlucht — Marie sucht den Tod in dem schäumenden Giesbach, und — und erwacht in einer freundlichen Landschaft in den Armen ihrer Eltern und ihres Geliebten, während — nur ihr sichtbar — Rübezahl und seine Geister über ihr schweben.

Die Ouverture (D dur) ist ein reiches und wirksames Tonstück. An die Introduction reiht sich ein sehr hübsches Quartett, welches, hier leider von vier stimmlosen Sängern gesungen, weniger wirkte, als es sonst wohl könnte. Mariens Bravourarie ist glänzend, und muss wirken, wenn sie gut vorgetragen wird; sehr lieblich ist die Cavatine des Franz, doch scheint es uns ein Missgriff, dass die ganze Versammlung nach dem Schmerz über Mariens Verschwinden im Schlusschor so leicht und fröhlich in den $\frac{6}{8}$ Takt übergeht — Mariens Duett mit Rübezahl (welches immer wiederholt werden muss) und der Zigeunerchor, so wie das Finale des zweyten Aktes, gehören unter die schönsten Stücke der Oper. Im dritten Akte zeichnet sich besonders das Duett zwischen Franz und Rübezahl, und das Terzett des letztern mit Marie und Elsa aus. Was die Aufführung betrifft, so verdienen die Repräsentanten der beyden Hauptpartieen Hr. Wiedermann (Rübezahl) und Dem. Comet (Marie) viel Lob; beyde sangen ausgezeichnet brav.

Dem *Rübezahl* folgte Cherubini's herrliche *Faniska*, in den meisten Partieen neu, doch leider nicht genügend besetzt; denn abgerechnet, dass

es Dem. Comet an physischer Kraft und Ausdauer für Partieen dieser Art gebricht, ist auch Cherubini's charakteristische Musik durchaus nicht das Genre, in welchem sie zu glänzen vermag.

Sargin sahen wir zum ersten Male von Hrn. Binder, und er gewährte den Freunden der neuern Gesangkunst ein wahres Fest. Dem. Comet (Sophie) war heute sehr bey Stimme und verdiente, den Kranz des Abends mit diesem ausgezeichneten Gesangkünstler zu theilen. Hr. Kainz ist als Sargins Vater immer ganz vorzüglich, und auch Hr. Podhorsky (Montigny) sang diessmal viel besser, als seit langer Zeit.

Bremen, im December 1824. Eine vollständige Uebersicht der musikalischen Kunstleistungen in der ersten Hälfte dieses Jahres, würde mehr Raum bedürfen, als sonst ein ganzes Jahr; denn noch nie ist in Bremen der Jahresbeginn so fruchtbar an Erzeugnissen einheimischer und fremder Art gewesen, als diessmal. Concerte folgten auf Concerte, Opern auf Opern, ein reisender Künstler auf den andern. Darum hier nur eine kurze Andeutung des Vorübergegangenen.

Am 7ten Januar Concert des Hrn. B. Romberg. Am 10. und 17. zwey Concerte der Dem. Schopf, Sängerin aus Prag, und des Hrn. Joseph Wolfram aus Wien auf der Flöte. — Darauf folgte eine Reihe von Concerten einheimischer Künstler. Hr. Theodor Günther, vormals Operndirector hier, liess sich am 14ten auf der Bratsche hören. In diesem Concerte wurden auch aus der Oper *Euryanthe* die Cavatine, Romanze und das Jägerchor (letzteres von vierzig Männerstimmen) sehr gut vorgetragen. In der neuen Symphonie von Ries wankte im Trio der Menuett das Orchester merklich. Lindpaintner's Ouverture aus *Sulmona*, gross und kühn, in breiten Massen, gelang besser. Beyde Werke gefielen sehr; so auch ein Bratschenconcert von Meinhardt. Am 21sten blies Hr. Fr. Chr. Funk, Musiker bey dem bremisch-hanseatischen Feldbataillon, in seinem Concerte auf dem chromatischen Tenorhorne, Variationen, eine Polonoise und Concert von Ludwig mit Beyfall. Hr. Funk ist auch ein vorzüglicher Posaunist und trägt auf seinem Instrumente sehr schwere Solo-Sätze mit grosser Fertigkeit vor. Am 28sten war Hrn. Uhlemanns Concert. Am 18ten Febr. sang Dem. Grabau in ihrem Concert Arien von Pär, Mozart und Cimarosa mit gewohnter Kunstfertigkeit. Diese junge Künstlerin zeichnet sich auch als geschickte Klavierspielerin aus. Am 25sten Febr. viertes Abonnements-Concert des Hrn. Musikdirectors Ochernal, worin er mit seinem talentvollen jungen Sohn eine Concertante von Romberg für Violine und Bratsche vortrug, und Hr. August Ochernal, Sohn, das neueste Kreuzer'sche Concert in D moll mit eingelegtem Adagio aus Hrn. Spohr's neunten Violin-Concert in D moll, mit vieler Gewandtheit ausführte. Dieser junge Künstler gab am 31sten März ein eigenes Concert und erwarb sich darin den grössten Beyfall in einem Violinconcerte von Matthäi, einem Adagio von seinem Lehrer Hrn. Spohr und dem *Bolero* von Kreutzer.

Die Herren Ochernal, Vater und Sohn, haben in diesem Winter ein öffentliches Quartett im Concertsaale des Krameramthauses auf Subscription errichtet, welches sehr besucht ward. Am 7ten April gaben die Herren Helfrich und Schröter aus Bremen, letzterer ein Schüler von Al. Schmitt, Concert und ernteten durch Klarinett- und Pianofortespiel verdienten Beyfall ein. Dem Concerte der Dem. Clara Schuffner am 12ten May, und dem des Hrn. Uhlemann, konnte Refer. nicht beywohnen. Der Opernsänger Hr. Jos. Weber sang in seinem Concert am 16ten Juny, Arien von Winter und Mozart nicht ohne Geschicklichkeit.

Obige zwölf Concerte fanden im Krameramthaussaale statt, die folgenden aber im Schauspielhause. Das Musikcorps der Bremischen Bürgerwehr gab drey Concerte (im Februar, März und April) unter Mitwirkung verschiedener Kunstfreunde, worin Hr. Ulrici, Fagottist aus Bremen, einige Stücke seiner Composition, einen Marsch mit obligatem Flügelhorn, eine Ouverture für blosse Blasinstrumente u. s. w. aufführte. Andere Stücke waren von Hrn. Georg Schmidt theils selbst componirt, theils für Blasinstrumente eingerichtet. Auch traten hierbey Sänger und Solospieler auf, worunter Hr. De la Croix, einer unserer besten Flötenspieler zu nennen ist. Am 6ten März Concert „zum Besten der Unterstützungskasse für Musiker", worin wir untern andern wieder das Jägerchor aus *Euryanthe* hörten. Eine vorzügliche italienische Sängerin, die beste Erscheinung dieses Jahres in Bremen, Mad. Cornega aus Prag gebürtig, vom Theater S. Carlo in Neapel, sang in ihrem Concert am 11ten May, Arien von Pucitta, Carafa, Rossini, und die bekannten Violinvariationen von Rode,

mit unvergleichlicher Kunst. Hr. Carl Schuncke trug eigene Composition auf dem Pianoforte mit Beyfall vor. Der Musikdirector Joseph Braun aus Baiern spielte in seiner am 19ten May auf dem Hörsaale der Gelehrtenschule gegebenen musikalischen Abendunterhaltung mehres von seiner Composition auf dem Violoncell und Pianoforte; seine Gattin sang eine Arie aus seiner Oper: *der Prüfungstraum;* beyde erwiesen sich als achtbare Künstler.

An Kirchenmusik hörten wir: am Charfreytage Graun's *Tod Jesu,* in der Petridomkirche unter Hrn. Riems sorgfältiger Leitung von der hiesigen Singakademie aufgeführt, welche ausserdem ihre Uebungen in geistlicher Musik auf dem Börsensaale den Winter hindurch unter Hrn. Riem's Führung fortsetzt, am 19ten Juny, ein Orgelconcert, gegeben von Hrn. Zöllner aus Breslau, welcher theils eigene Compositionen, theils Fugen von S. Bach und Seeger lobenswerth vortrug. S. den 29sten Juny Haydn's *Schöpfung,* in der Ansgarikirche unter Hrn. Riems Leitung von der Singakademie aufgeführt.

Die Opernmusik war nicht minder erfreulich: *Euryanthe* wurde zum ersten Mal ganz und mit vollem Orchester von Hrn. Grabaus Gesangverein am 5ten May im Hörsaale der Gelehrtenschule (als Concertmusik) ausgeführt und am 2ten Juny wiederholt. Mad. Sengstack in der Partie der Euryanthe, Dem. Grabau als Eglantine, Hr. Gennerich und Wessel, als Adolar, Hr. Kalkmann als Lysiart und Hr. Eggers als König, bewährten auf's Neue ihre Kunstfertigkeit.

Ausser diesen Vier und zwanzig öffentlichen Concerten wurden noch die fünf letzten Unionsconcerte und die drey des Grabau'schen Gesangvereins (die aber nicht öffentlich sind), mithin überhaupt 32 Concerte in sechs Monaten gegeben.

Noch ist die Opernbühne zu erwähnen. Im Februar und März trat die schon genannte Dem. Schopf in zwölf Gastrollen auf: als Amenaide im *Tancred,* Donna Anna im *Don Juan,* Prinzessin im *Johann von Paris* u. s. w., und gefiel sehr. Neu war die Oper: *Die drey Sultaninnen,* von Süssmayer, worin Mad. Metzner aus Dresden noch auftrat. Leider verliess sie uns bald darauf. Vier andere Sängerinnen folgten sodann: Mad. Lechner als Amenaide im *Tancred,* Agathe, Rosine und Elvira im *Opferfest* (April); Mad. Braun vom Kölner Theater, vortrefflich als Königin der Nacht, Constanze in der *Entführung,* Elvira im *Opferfest* u. s. w.; Mad. Jost, geb. Neumann, die seitdem bey hiesiger Bühne geblieben ist, als Agathe, Amenaide, Desdemona in Rossini's *Otello,* Myrrha, Donna Anna, Emmeline etc. sehr achtungswerth. Um diese Zeit trat Hr. Strobe, vormals ein geschätztes Mitglied unserer Bühne, jetzt in Hannover, als Tamino, Almaviva in Rossini's *Barbier von Sevilla* etc. auf, und Hr. Gnuen als Sarastro, Caspar im *Freyschütz* etc. er ist seitdem hier als Mitglied aufgenommen. *Die Teufelsmühle* von Wenzel Müller kam auch an die Reihe, so wie: *Das Leben ein Traum,* mit neuer Musik von Max Eberwein, die Chöre und Tänze zu den *beyden Galeerensklaven* und andere. — *Preciosa* und der *Freyschütz* sollen die Kasse der Direction seit mehr als einem Jahr über Wasser gehalten haben, wenn alles zu versinken drohte. Demois. Göhring ist als Preciosa unübertrefflich. Auch gab sie die Emilie im *Othello.* Mad. Cornega aus Italien, als Tancred, Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla,* Röschen in der *schönen Müllerin* etc. als Gastrollen im Monat May. Mit ihr erreichte unser musikalisches Jahr seine Mittagshöhe. Sie fand einstimmige gerechte Anerkennung ihres ausgezeichneten Talents. In einer dramatisch-musikalischen Abendunterhaltung im Theater sang sie noch zwey Intermezzo's aus der *Müllerin* und dem *Barbier von Sevilla* zum Beschluss, die ihrer Meisterschaft das Siegel aufdrückten.

Giessen. Hier gab am 24sten Decbr. 1824. Hr. Louis Kubel aus Braunschweig ein Concert, in welchem er uns mehre der schwierigsten Compositionen für das Pianoforte von berühmten Meistern hören liess, und durch seinen vortrefflichen Vortrag derselben allgemeinen Beyfall erwarb. Auf einer Kunstreise begriffen, wird dieser bescheidene junge Mann gewiss überall verdiente Anerkennung seines zu grossen Hoffnungen berechtigenden Talents finden, wenn es ihm nur erst gelungen seyn wird, bekannt zu werden.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Man möchte glauben, es komme bey der Kunst, beym Schaffen und Aufnehmen, nicht viel

auf die Ueberzeugungen des Menschen, besonders auf diejenigen über höhere, übersinnliche Dinge an; ja einiger Abbruch dem Himmel, dem Ewigen gethan, wachse dafür der Erde, dem Sinnlich-Schönen zu; die Kunst sey ohnediess ein grösstentheils Weltliches, das durch das Geistliche nur verdüstert werde.

Wenn nur nicht der Mensch aus einem Stück wäre, so dass sich sein Gewissen und Wissen gegenseitig bestimmen. In ihm, wie in der Welt, regiert und stellt immer das Grosse die kleineren Dinge. Wenn nun des Menschen Stellung gegen das Ewige nicht gerade ist, wenn er sich abseits wendet, so darf man annehmen, dass die Achse seines ganzes Wesens eine schiefe Richtung zur Welt habe.

Alles klingt bey uns in die Tiefen unserer Ueberzeugungen hinein; ein jeder Moment, von welchem überhaupt der Mühe werth ist, zu reden, nimmt unsere Ganzheit in Anspruch, und hierin gleicht unser Gemüth einer Halle, die bey jedem angesprochenen Ton ihre Tiefe, ihre Wölbungen kund giebt, und entweder wie ein Tempel dem Klang antwortet, ihn verstärkt, oder wie eine mit Geräthschaften ausgestopfte Rumpelkammer denselben dämpft und verschlingt.

Unsere Ueberzeugungen bestehen, in diesem Sinne beleuchtet, nicht aus einigen Katechismus-Begriffen und Bildern. Es ist das Bild der Welt, der Menschheit in uns, als einer Anstalt des Urgeistes, es ist der volle Strom der Weltgeschichte, wie wir ihm entgegen treten, gegen ihn die Arme öffnen, und uns von ihm weiter tragen lassen.

In dieser Hinsicht ist die Kunst, die schaffende und die aufgenommene, stets eine organische Erscheinung, ordnenden Gesetzen unterliegend. Für den Umsichtigen verräth sich jeder durch seine Produkte, oder durch Neigung und Abneigung gegen fremde Werke; seine Ueberlegung, seine Sittlichkeit blickt durch seinen Geschmack hindurch. Es zeigt sich, ob er auf gleicher Bahn, in derselben Richtung mit aller ächten Nationalität sey, oder, ob er in irgend einer Selbstheit befangen, abseits wandle.

Es giebt ein ästhetisches Gewissen und einen kategorischen Imperativ für Künstler: Bilde das, wovon du wünschen kannst, dass es Geschmack der Nation werde.

Wie beym sittlichen Imperativ ist es aber auch beym ästhetischen, — über groben Sünden schlägt einem das Gewissen, bey minder auffallenden beschwichtigt man sich mit dem Drange der Umstände, die ganz subtilen unterlässt nur der Zartfühlende, der den Geschmack seiner Nation, den Standpunkt der Künste im Ganzen vor Augen hat. Und auch hier gehört viel Tugend dazu, das nicht zu thun, was die Verdorbenen verlangen, das zu meiden, was sich die Meisten erlauben.

Bey den Italienern ist der Gesang schon als Form schön, wenn auch der innere Antheil, der Gedanke, das Gefühl zu fehlen scheint. Bey uns Deutschen ist der Gesang nichts, wenn er nicht aus der Seele kommt. Man könnte an Schillers Gegensatz: Naiv und Sentimental denken, oder an den Unterschied zwischen einer schönen Marmorstatue und einem schönen lebendigen Leib.

Wie kommt es, dass die Menschen immer etwas Neues, Schönes hören wollen, und dass, wenn es nun beginnt, sie an etwas Anderes denken, oder plaudern? Sie hegen immer die stille Hoffnung, es trete ein Meister im Erzählen, Singen, Spielen, Deklamiren etc. auf, es komme Etwas, was sie sogleich ergreife. Wenn diess fehlschlägt, so beschäftigen sie sich selbst. Man muss sie also gleich wie mit Fäusten packen.

Wenn wir Mittelmässiges und Schlechtes zu hören gezwungen sind, so beschwichtigen wir uns mit der Hoffnung, seiner Zeit uns am Guten, Classischen erholen zu dürfen. Wenn aber das Gute selbst misslingt, wenn wir auf der Mittelbahn, dem rechten Thalwege des guten Geschmacks, selbst Unzulänglichkeit statt Kraft, Lauheit statt Wärme antreffen, dann stehen wir rathlos, und möchten verzweifeln, ob überhaupt das Schöne auf Erden noch etwas gelte.

F. L. B.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. №. 7. 1825.

Recension.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen — — von Peter von Winter, königl. Baierschem Kapellmeister und Ritter des Civilverdienstordens. Mainz, bey Schott. (Preis des ganzen Werkes in drey starken Heften, 16 Guld. 12 Xr.)

Es ist rühmenswürdig und ganz in der Ordnung, wenn bewährte, vielerfahrene Meister in späten Lebensjahren, bey allmählich abnehmender Kraft der Phantasie und Erfindung, Musse und Fleiss darauf verwenden, der Mitwelt die Resultate ihrer Kenntnisse und Erfahrungen in gewissen, ihnen besonders zusagenden Fächern mitzutheilen und damit zu ihrer Belehrung, Förderung und höherer Ausbildung beyzutragen. Diess thut nun hier der um die Tonkunst seit funfzig Jahren verdiente Winter, den Deutschland, Frankreich und Italien am liebsten unter dem Namen des Verf.s des *unterbrochenen Opferfestes*, einer Oper, die, wie sehr wenige, seit 1796 sich auf den Bühnen erhalten hat und immer von neuem mit Dank empfangen wird, begrüssen; und thut es in einem Fache, dem im hohen Grade gewachsen zu seyn, Jedermann ihm zugesteht, wenn er auch nur diese und andere Opern von ihm kennt, oder sich seiner ausgezeichneten Gesang-Schüler und Schülerinnen (z. B. der trefflichen Metzger-Vespermann) erinnert. Diesem nach kann es kaum fehlen, dass ein Jeder, der, von welcher Seite und in welcher besondern Absicht es sey, an Gesang und Singkunst Antheil nimmt, diesem ausführlichen Werke mit Achtung und den besten Erwartungen entgegengehen werde. Zwar ist nicht zu läugnen, dass, um so als Lehrer hervorzutreten, das Wissen, die umfassende, gründliche Kenntniss der Sache, wiewohl das erste, doch nicht das einzige Erforderniss sey: man muss, was man weiss, was man umfassend und gründlich kennt, auch zu ordnen und wohl auszusprechen vermögen; und diess haben von jeher, aus leicht zu entdeckenden Ursachen, nur wenige Tonkünstler vermocht: indessen, wenn, wie hier, die Rede ist von etwas durchaus Praktischem, und von einer Lehre bey weitem zunächst durch Praktisches (durch Exempel, vorgezeichnete Uebungen etc.): so wird der Billige mit jenem es nicht zu genau nehmen, wenn nur diess Letztere wahrhaft vorzüglich ist; obgleich er sich freylich den Wunsch erlauben darf, dass auch in der Anordnung und der Lehre durch Worte Manches anders und besser seyn möchte.

Das sind die Ansichten und Gesinnungen, womit Rec. an die Bekanntschaft mit diesem Werke gegangen ist und; nun an die Anzeige desselben geht. Er hat nicht unterlassen wollen, sie gleich im Voraus zu erklären, theils damit man in sein Urtheil leichter eingehen könne, theils weil sich Manches, was er zu sagen vorhat, der Natur der Sache nach nicht eigentlich durch Worte beweisen lässt, und Anderes, kann es auch durch Worte bewiesen werden, deren viel mehre nothwendig machen würde, als er sich verstatten darf.

Das Werk hat des Textes sehr wenig. Der Verf. hat sich beschränkt auf kurze Vorerinnerungen zu jeder Abtheilung und auf einzelne noch kürzere Randbemerkungen bey besonderen Gelegenheiten. Dieser Text ist, wie auch der Titel angiebt, in deutscher, italienischer und französischer Sprache geliefert, so dass er in doppelt gespaltenen Columnen — was aber bey der Breite des grossen Formats keinen Uebelstand giebt — gestochen worden ist. Nur der allgemeinere „Vorbericht", der die Absichten des Verf.s mit dem Ganzen und des letztern kurze Uebersicht enthält, ist bloss deutsch.

„Das schönste und rührendste Instrument“, beginnt der Verf., „welches der Mensch aus den Händen der gütigen Natur empfangen hat, ist seine Stimme. Er kann durch Worte seinen Melodieen Leben und Bedeutung geben, die verborgensten Gefühle seines Herzens, jede Leidenschaft in die Wirklichkeit hervorrufen und alle Akkorde der Seele mächtig erschüttern. Welche freudige Empfindung erweckt nicht schon das einfache Lied der frohen Alpenbewohnerin“ etc. „Geschieht schon diess letztere, um wie grösser“, fährt hernach der Verf. fort, „soll bey dem gebildeten Sänger die Wirkung seyn, wenn Kunst und geregelte Phantasie seinen Gesang beleben. Ich sage: soll; denn wie oft überschreiten, durch Eigendünkel verleitet, nicht selbst erfahrene Sänger die ihnen von der Natur angewiesenen Grenzen; wie noch öfter werden die herrlichsten Gaben, statt in die Geheimnisse der Kunst sie einzuweihen, vernachlässigt und als blosser Broterwerb geistlos und mechanisch verbraucht“ — (Was der Verf. hier sagt, ist wahr; daran halten wir uns und mäkeln nicht an gewissen, nicht scharf genug begränzten Begriffen und dgl.) Man möge das Werk“, sagt der Verf. hernach, „nicht als Composition, sondern als eine Anweisung zur Gesangbildung betrachten, gestützt auf eigene Erfahrungen an den ersten Theatern Europa's, an den grössten Sängern der neuern Zeit und als Opern-Compositeur“. (Der grossen Kirchensänger wird nicht gedacht; und in der That giebt es deren, in wiefern sie eine eigene, selbstständige Klasse bilden und ihre Vortragsart eine eigene, selbstständige ist, seit einem halben Jahrhunderte kaum noch irgendwo. Die hierin sich vorzüglich gezeigt haben oder zeigen, im Solo nämlich, mässigen, beschränken und modificiren nur ihren Operngesang nach Ort und Gegenstand; wie ja auch bey weitem die meisten Kirchencomponisten nur ihre Opern-Compositionen nach Ort und Gegenstand mässigen, beschränken, modificiren — wenn sie das thun — und gewisse Formen, die auf dem Theater nicht statthaben können, weil sie dem Fortschreiten der Handlung entgegen sind — Fugen z. B. — nicht ganz unangewendet lassen. Vor ohngefähr hundert Jahren besass Deutschland keine wahre Opern-, aber wahre Kirchenmusik, mithin auch keine wahren Opern-, aber wahre Kirchensänger: beydes zugleich, und beydes in hoher Vollendung, aber ganz gesondert, im Styl wie im Ausdruck und der Vortragsart, besass nur Italien.) — Der Verf. versichert in der Folge, dem Sänger alle Vortheile zur Praxis seiner Kunst an die Hand gegeben, die Elementarkenntnisse aller Musik (wie billig) vorausgesetzt, der stufenweisen Fortschreitung in jener sich sorgfältig beflissen zu haben etc.

Diesem nach enthält die erste Abtheilung Uebungen zur Bildung der Stimme selbst und der Intonation; dann „Tonsprünge“. (Nicht das, was man im Bravourgesange so zu nennen pflegt, sondern weitere Intervalle. — Diese Uebungen hat der Verf. erst für eine, dann für mehre, besonders drey, aber dem Tonumfange nach gleiche Stimmen, z. B. drey Soprane, ausgearbeitet, weil viele Sänger, wenn sie eine zweyte oder dritte Partie übernehmen, nicht mehr rein und fest, sondern wankend und unsicher intoniren. Das ist eben so richtig bemerkt, als es durch öfteres Einüben des hier Vorgeschriebenen — Ohr, Genauigkeit und ausdauernden Fleiss vorausgesetzt — beseitigt werden wird. Diess Verfahren des Verf.s ist unbedingt zu rühmen. Indessen wäre, nach unserer Meynung, räthlich gewesen, hier in Lehre und Beyspielen wenigstens das Nöthigste noch von dem beyzubringen, was sonst noch zu den Elementen, nicht der Musik überhaupt, aber jedes guten Gesanges, gleichfalls gehört, und was, fast ohne Ausnahme, kein Sänger von selbst mitbringt, was aber, ist es im Anfange der Ausbildung vernachlässigt, sehr schwer und darum höchstselten befriedigend nachgeholet wird: z. B. genugsames und sonst gehöriges Oeffnen des Mundes; bestimmtes, deutliches und wohllautendes Aussprechen, nicht bloss der Vokale — dessen wird hier und in der Folge noch mehr gedacht — sondern auch der Sylben und Worte, besonders der schwierigeren deutschen. Zwar handelt davon jede gute Gesanglehre: aber es muss doch noch nicht bekannt genug seyn und noch weniger von den Schülern geübt genug werden; denn woher käme es sonst, dass ohne Vergleich die meisten, auch der sonst geschicktesten Sänger in dieser Hinsicht von den Italienern nicht nur, sondern auch von den Franzosen, bey ihrer für den Gesang gleichfalls so schwierigen Sprache, beschämt würden? Bey jenen beyden Nationen zwingt überdiess das Publikum seine Sänger; der Italiener muss gut aussprechen, weil man ihn sonst nicht hören mag; der Franzos muss es, weil er meist etwas auszusprechen bekömmt, das werth ist verstanden zu werden, und

weil vielen seiner Zuhörer mehr an den Worten, als an den Tönen liegt: aber in Deutschland ist das Publikum in dieser Hinsicht viel zu nachsichtig. Was soll den Sänger nöthigen, auch darin seine Schuldigkeit zu thun, wenn es ihn noch viele Mühe und Anstrengung kostet? Wie sollte es ihn aber diese nicht kosten, wenn er nicht gleich Anfangs die natürlichen Hindernisse besiegt und das Rechte und Angenehme sich zu eigen gemacht hat?)

Die zweyte Abtheilung lehrt alle Intervalle getragen (mit Portamento) intoniren. Dann folgen ohngefähr dreyssig Scalen, wo der Uebergang von einem Tone zum andern eine verzierende Bewegung hat. (Nicht wenige dieser Uebungen werden dem Sänger, der nur erst jenes in der Gewalt hat, schwer fallen: lässt er aber nicht ab, so wird er die grössten Vortheile von ihnen haben; denn an sich sind sie trefflich, klingen auch angenehm, verschiedene sind sogar, noch abgesehen von ihrem eigentlichen Zweck, ausgezeichnete kleine Musikstücke, so dass sie des Sängers Bemühen durch Vergnügen erleichtern; es hätte sie schwerlich ein anderer, als solch ein vielerfahrener, kunstgeübter Meister so schreiben können. — Es wird gerathen, diese Uebungen erst bloss auf dem Vokal A, und nur hernach mit den untergelegten Worten ausführen zu lassen. Der Rath ist gut, wie jeder erfahrne Gesanglehrer weiss; er reicht aber nicht aus, wenn, wie gewöhnlich, nicht gleich für die anderen Vokale gesorgt wird. Rec. weiss recht wohl, dass A bey allen Vorübungen und Solfeggien, und warum er der Hauptvokal bleiben müsse: aber es ist doch gar zu anstössig, dass z. B. eben jetzt zwey der allervorzüglichsten, ja berühmtesten deutschen Sängerinnen schlechterdings kein E im Gesange rein und wohllautend aussprechen können, sondern dass es klingt fast wie Ae; das I fast wie e-i etc. und es überlief ihn, als würde er mit kaltem Wasser begossen, wie er die eine dieser wahrhaft ausgezeichneten Virtuosinnen z. B. in der Arie aus F dur in Haydn's *Schöpfung* die oft vorkommende, in der Melodie hervorgehobene und ausgedehnte „Liebe“ („girrt das zarte Taubenpaar“) zu einer „Le-ibe“ geworden hören musste. Noch einmal: Unsere Publika sind nach und nach dergleichen gewohnt worden, bemerken es nicht mehr oder lassen doch gemächlich es hingehen: aber man macht ja so oft Redens davon, dass die Künstler das Publikum bilden und bilden müssen; warum nicht auch darin? Und wollen sie das: müssen sie nicht zuvor selber darin gebildet seyn? Das nebenbey; und mit Vergnügen lenkt Rec. auf Hrn. v. W.'s Werk ein; denn Er hat die anderen Vokale nicht vergessen, sondern auch eine Reihe Uebungen auf das ehrliche, alte do, re, mi, und hernach mit anderm Texte, deutschem oder italienischem, folgen lassen. Selbst kirchlich-lateinische Texte sind nicht ganz übergangen.

Die dritte Abtheilung enthält nun eigentliche, grössere Solfeggien, bestimmt, was man bisher richtig vortragen gelernt, nun erweitern und steigern, vorzüglich aber, mit Ausdruck vortragen zu lernen; wesshalb sie selbst sehr verschiedenartigen Ausdrucks, vom Sanften und Milden bis zum Affektvollen und Wilden, erfunden und vom Componisten ausgeführt sind. Für diese nicht leichte Arbeit wird jeder Sachverständige dem wackern Meister Dank sagen, ohne dass wir dazu zu ermuntern brauchen. Diese Solfeggien sind nicht nur ihrem Zwecke angemessen, sondern auch ausserdem grossentheils anziehende, angenehm unterhaltende Musikstücke. Sie dürfen mit Ehren neben die, Righini's, (für den Sopran und für den Bass) treten; und diese hält Rec. unter den modernen für die besten von allen vorhandenen. — Es folgen hierauf Uebungen für das, was man ehedem in Lehrbüchern den musikalisch-zierlichen Gesang nannte: Anwendung der Vor- und Nachschläge, Pralltriller u. dgl. m.; was wohl passender den ersten Platz in dieser Abtheilung eingenommen hätte. Nicht Weniges in diesen Uebungen ist, nämlich vollkommen auszuführen, ziemlich schwer: aber das ist kein Tadel. In eine vollständige Singschule gehört auch das Schwere; und presst es dem Zöglinge zuweilen einen Seufzer aus: so hat das gar nichts zu sagen. Er wisse: wenn in der ganzen weiten Welt irgend etwas wahrhaft Vorzügliches, was es auch sey, zu Stande kommen soll, so geht's nicht ohne dergleichen Stossseufzer ab. Die rechten Leute schlucken sie hinter und gehen frisch an's Werk.

Die vierte Abtheilung endlich bringt eine Menge Figuren, Rouladen, Fermaten, Cadenzen, Ausschmückungen aller Art, worauf verschiedene Themata mit Variationen, wo nun von alle dem Gebrauch gemacht und alles das noch viel höher getrieben wird, folgen. Durch dieses soll nun der feine und superfeine Geschmack unserer Tage, so wie die grösste Fertigkeit und Gewandtheit der Kehle, errungen werden. Der Verf. geht hierin

weit, sehr weit; selbst Rossini hat den Sängern nicht alles das zugemuthet, selbst die Catalani in ihrer Blüthenzeit nicht alles das ausgeführt, was hier mitunterläuft. Ehemals schrieb man die Arien gerade für die grössten Sänger höchsteinfach; man skizzirte sie bloss, und überliess nun die weitere Ausführung und Ausschmückung dem Virtuosen. (Man lese darüber, so wie über Verwandtes: *Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst.* Leipzig, bey Cnobloch, 1824.) Das konnte man; denn die Gesangvirtuosen waren so gründlich unterrichtete, so wahrhafte Künstler, als die Componisten selbst, und zuweilen übertrafen sie sie darin noch: jetzt kann man's nicht mehr; denn die Gesangvirtuosen aller Nationen Europa's sind nur noch talentvolle und äusserst geschickte Praktiker. Freylich musste bey jenem Verfahren weit mehr Freyheit und Seele, und muss bey diesem weit mehr Mechanismus in den Vortrag kommen: aber es ist einmal so, und wer kann's ändern, bis es seine Zeit erfüllet hat? Hr. v. W. kennt seine Zeit: Rossini kennt sie auch. Er vertheidigt sich so: Die Leute wollen's so haben; überall wollen sie es so haben. Schriebe man einfach: die Sänger führen doch aus nach oben und unten; denn sie wollen gefallen und müssen es wollen. Aber da sie jetzt fast alle weder Harmonie verstehen, noch guten Geschmack oder gar eigene Erfindungsgabe besitzen: so machen sie es schlecht oder gemein, oder wiederholen bloss der Eine den Andern oder Einer sich selbst. Da schreibe ich's ihnen lieber vor, und gebe ihnen, dass sie genug daran haben etc. Nimmt man seinen Standpunkt: wer kann's tadeln? „Man soll ihn nicht nehmen!" Das ist leicht gesagt, doch schwer gethan. Lebt nur in der Welt, für die Welt, von der Welt — der grossen nämlich und vornehmen und reichen! Das muss ja aber der Künstler, der gelten will. Anders ist es, und anders muss es seyn und immer mehr abgetrennt werden, in der kleinen, der frey erwählten und leitbaren Welt. Dahin gehören in der Regel weder die Virtuosen, noch die Componisten für sie; und das ist Beyden ganz und gar nicht zum Nachtheil, ganz und gar nicht zur Herabsetzung gesprochen. So ohngefähr mag auch unser Verf. denken. Auch er schrieb ehemals ziemlich einfach, obgleich nicht skizzenhaft, wie wir's oben ausdrückten — denn das passte schon damals nicht mehr: jetzt aber schreibt er, wie Figura zeigt — denn jetzt passt das, nämlich für den, der sich zum Virtuosen bilden, oder sich seine Virtuosität erhalten und steigern will. Daran thut Hr. v. W. ganz recht, und ist das in der Ordnung, sollte er's auch hin und wieder wirklich zu weit getrieben haben. Wenn nun aber die Nicht-Virtuosen, und die es weder werden können, noch werden wollen; wenn die zarten Fräulein am Piano oder die schmucken Herren mit der Guitarre, ehe sie einen Ton, ganz wie es seyn soll, halten, tragen und abstufen können, auf dergleichen Fermaten und Variationen erpicht sind: so thun sie daran nicht recht, und ist das nicht in der Ordnung; aber unser Verf. kann nicht dafür. Ernstlich genommen, ist Letztes auch kaum der Rede werth. Die jungen Herrschaften verlieren am Ende doch nichts, als die Zeit, mit der sie ohnehin selten wissen, was anfangen; und den lieben Ihrigen oder guten Freunden vom Hause macht's doch wohl Spass: Spass aber vor guter Tafel ist gesund und ermuntert auch zur Unterhaltung dann während derselben. Virtuosen aber und die es wirklich werden wollen, wie gesagt, die müssen jetzt dergleichen lernen; und eine vollständige Singschule ist auch, und wahrlich nicht zuletzt, für diese: sie aber müssen immer weiter, sonst gehen sie zurück.

Diess möge genug seyn, um diess Werk bewährten Geistes, ausgebreiteter Erfahrung und vielen Fleisses den Lesern dieser Blätter anzukündigen und sie im Voraus auf das aufmerksam zu machen, was es enthält. In das Einzelne weiter einzugehen, verbietet seine grosse Reichhaltigkeit und unser Raum. Es wäre auch, dünkt uns, unnöthig; und langweilig obendrein. Dem Verf., der mit Fug und Recht des Glaubens seyn kann, auch durch diese Arbeit der Kunst, welcher er sein Leben geweiht, förderlich und dienstlich geworden zu seyn, sey dafür Dank gesagt.

Der Stich des Werkes ist in den Noten sehr gut, im Texte nicht correkt genug. Das Papier ist schön und dauerhaft, wie sich das besonders für ein Werk, das so oft zur Hand genommen werden und für das ganze Leben ausdauern soll, gehört. Der Preis ist freylich nicht gering, doch für die Stärke des Werkes auch nicht zu hoch. Kann man doch für das, was es bietet, auch zur Unterhaltung, für zehnmal so viel einzelne Gesangstücke entbehren. — Sollte es zu einer neuen Auflage kommen, so wäre den Verlegern anzurathen,

den Text einem Gelehrten, der zugleich ein guter Musiker wäre, zu einer Revision in Hinsicht auf manches, hier freylich nicht Wesentliche, anzuvertrauen; wogegen der Verf. gewiss nichts haben würde, wenn nur überall stehen bliebe, was er hat sagen wollen und auch wirklich, nur nicht immer auf die passendste Art, gesagt hat.

Nachrichten.

Mailand. Herbstopern in Italien. (Fortsetzung). Wie bereits gemeldet, verursachte anfänglich die neue *Impresa* mit den neuen Sängern einen stärkern Zufluss von Zuhörern; sobald aber der Reiz der Neuheit abnahm, verminderte sich auch jener Zufluss, und das Theater wurde schon im October wenig besucht. Hiezu kam noch, dass im November zwey Spektakel verunglückten, Hrn. Taglioni's neues Ballet: *Bianca di Messina,* in welchem zugleich das armselige Costum auffiel, und Carafa's neue und lange Oper: *il Sonnambulo,* in der man nichts neues, aber viel altes, das modern seyn sollte, zu hören bekam. Jetzt ist es überhaupt für nicht phantasiereiche Componisten ein Wagstück, eine Oper zu schreiben. Rossini hat bekanntlich das Cabalettenwesen, die Crescendos, den Schlussfall in die weiche Tonart, die Bettelcadenz mit ihren Varianten und andere musikalische Kniffe, die Janitscharenmusik u. s. w., die alle vor ihm schon reichlich existirten, zur grössten Ausbildung gebracht, und seine Opern darauf gestützt. Hat man nun keine andern Ressourcen als diese, so heisst es, man habe Rossini bestohlen oder nachgeahmt, selbst bey Mosca oder Generali etc., die ihm doch zum Theil den Weg gebahnt; schlägt man andere Wege ein, so ist man schon zum Voraus gewiss, dem grössten Theile des Publikums nicht zu gefallen. Andererseits freylich ist jetzt vielleicht auch nichts leichter, als, eine Oper zu schreiben. Ein wenig Handwerk; einige pikante neue Melodieen für Cabaletten u. s. w. (gleichviel, ob fremdes Eigenthum oder nicht), hier und da einige schöne Harmoniegänge aus der deutschen Schule, um manchmal auch gelehrt zu scheinen; Contraste in Menge, auch auf Kosten des Sinnes; Lärm, um die Zuhörer wach zu erhalten, und die moderne Oper ist fertig. Carafa's *Sonnambulo,* der einige nicht üble Stücke, aber, wie gesagt, nichts neues enthielt, und noch dazu sehr lang ausfiel, entging dem ebenberührten Vorwurfe nicht, und wurde mit Noth viermal gegeben. Der Text (nach einem französischen Romane bearbeitet) mag zu dieser ungünstigen Aufnahme das seinige beygetragen haben, denn bey all seiner Schönheit war er für Italien doch zu romantisch. Als ein Muster von Einheit kann man das Andante der Ouverture aufstellen. Es beginnt mit zwey Variationen für Violoncell und Klarinette ohne vorausgegangenes Thema, worauf unmittelbar ein ganz heterogenes Thema folgt, etc. Carafa hat übrigens den heldenmüthigen Entschluss gefasst, in dieser seiner neuen Oper die Banda (zu deutsch, die Janitscharenmusik) abzuschaffen. Wenn diess, wie er sagte, auch in seinen künftigen Opern der Fall seyn wird, so macht der *Sonnambulo* eine grosse Epoche in der Geschichte der italienischen, besonders der heutigen Oper. Schwerlich wird man ihn aber bey uns nachahmen, um nicht dieses köstliche tägliche Brot so wohl den Zuhörern als den armen Spielenden zu entziehen; von letzteren würden dadurch in Italien viele an den Bettelstab gebracht werden. Nach dem Falle des *Sonnambulo* fing man wieder da capo an. Am meisten wurde die *Semiramis,* seltener die *Donna del lago,* am seltensten *Torvaldo e Dorlisca* bis Ende Novembers (dem Schlusse der Stagione) wiederholt. Die *Semiramis* (eigentlich die bereits in vorigem Jahr angezeigten Stücke daraus: nämlich die Introduction und ein Tempo eines Duetts im ersten Akte, ein Tempo eines Duetts, ein Terzettino und Galli's Scene im zweyten Akte) gefällt jetzt über alles! Mehre Mailänder, versteht sich Nichtkenner, halten sie sogar für die schönste Oper ihres Lieblings, und finden in derselben eine ganz neue Musik. Es würde nicht schwer seyn, die grösstentheils masquirten eigenen und fremden Ideen, die Rossini in dieser Oper entwickelt hat, nebst den geradezu abgeschriebenen fremden Stellen in derselben hier aufzuzählen. Erst unlängst versicherte mich ein Venezianischer Marquis, Rossini selbst habe ihm bekannt, die Musik zum ersten brillanten Chor der Introduction sey aus einem zu Wien gegebenen ungarischen Ballet (wenn ich nicht irre, dem *Volksfest in Kisber*); so soll auch die Neapolitana im zweyten Akte nicht ihm gehören; aber dem Glückskinde verzeiht man alles. —

Concerte gaben in dieser Stagione: den 20sten, im Conservatorium, Mad. Maria Szymanowska,

erste Klavierspielerin J. M. der Kaiserin von Russland. Sie spielte ein Pianoforteconcert von Hummel, ein Notturno von Field, darauf ein brillantes Rondo von Klengel, und hatte zwar wenig Zuhörer, aber vielen Beyfall. Zufälligerweise konnte Ref. diesem Concerte nicht beywohnen, er hört aber allgemein, dass Mad. S. mit vieler Anmuth spielen soll. — Hr. Antonio Dall' Occa aus Bologna, erster Contrabassist S. M. des Kaisers von Russland, auch in Deutschland bekannt, liess sich den 22sten October im grossen Theater mit einem Adagio und Rondo von Rode und mit Variationen über ein russisches Thema auf dem Contrebasse (eigentlich Violone, ein Mittelding zwischen Contrebass und Violoncell) hören. Er fand nur in beyden ersteren Stücken Beyfall; im Grunde waren alle drey Stücke nicht am besten gewählt und nicht besonders für das Instrument berechnet; das fast ununterbrochene Spiel in den hohen Octaven wurde zuletzt ermüdend. Auch Hr. Dall' Occa hatte wenig Zuhörer, wie diess in Italien im Monat October, welchen der grösste Theil der wohlhabenden Klasse und auch minder bemittelte auf dem Lande zubringen, nicht anders seyn kann. Der Künstler gab nachher in Brescia ebenfalls Concert, worauf er nach Parma ging; jetzt hält er sich eine Zeit lang in seiner Vaterstadt Bologna auf, später gedenkt er Mittel- und Unteritalien zu bereisen. — Mad. Giulia Paravicini, aus Mailand, eine ebenfalls in Deutschland bekannte Violinspielerin, gab den 19ten November im grossen Theater eine musikalische Akademie, worin sie ein Violinconcert von Rode, eine Romanze und Rondo von Kreutzer und Variationen spielte. Letztere abgerechnet, fand sie damit bey den zahlreichen Zuhörern grossen und verdienten Beyfall. Bey dieser Gelegenheit liess sich auch der bereits in diesen Blättern erwähnte geschickte Stabstrompeter Thomas auf der Klappentrompete mit Beyfall hören. Er ist nicht aus Deutschböhmen gebürtig, wie Ref. damals dem Gerüchte nachsagte, sondern aus dem eigentlichen Böhmen. Die in diesen drey Concerten von den Damen Favell', Schiroli, Herrn Dupont und den beyden Galli vorgetragenen Singstücke waren von Coccia, Mercadante, Pucita, Rossini, Cimarosa, Mayr und Mozart. Hr. Angelo Casirola aus Tortona gab den 25sten December im Theater Rè eine ausserordentliche Akademie (so hiess es auf dem Zettel), und spielte in derselben das erste Tempo eines Violinconcerts von Hrn. Zamboni mit feststehendem Bogen (l'arco fermo); ein von ihm componirtes Larghetto und Rondo auf gewöhnliche Art; ein Rossini'sches Thema mit Variationen auf der G-Saite, worin er angeblich verschiedene Saiten- und Blasinstrumente nachahmte; Variationen von Mad. Catalani, abermals mit feststehendem Bogen, und endlich zum ersten Male eine *Suonata scherzosa* mit zwey Violinen und zwey Bogen. Das heisst wohl die kostbare Zeit verschwenden, um durch schwerere Mittel seinen Zweck nicht zu erreichen! Hr. C. befestigt den Bogen senkrecht an einem Tische, und spielt mit der Geige darauf, so gut er kann. Dass bey dieser verkehrten Verfahrungsart die Töne öfters kratzen und schreyen, ist schon daraus begreiflich, weil der untere schwere Theil der Geige in die rechte, und der obere und leichte Theil in die linke Hand zu liegen kommt, mithin auf einer Seite die grössere Last mit der stärkern Kraft vereint ist, und auch dem Geübtesten das Spiel unsicher macht; das Ganze mit der Attitude des Spielers gewährt überdiess keinen schönen Anblick. Das Larghetto und Rondo trug der Hr. Concertgeber wie gewöhnlich vor, aber ohne Geschmack, und mit einer schlechten Bogenführung. In den Variationen auf der G-Saite ahmte er besonders die Trompete (vielmehr Schnarrtöne) nach, und liess öfters Flageolettöne hören: das waren die verschiedenen Saiten- und Blasinstrumente; doch nahm sich eine Variation nicht übel aus. Bey der scherzhaften Sonate waren zwey Geigen wagrecht, und zwar mit den Köpfen gegeneinander durch Schrauben auf einem Tische befestigt, worauf Hr. C. mit einem Bogen in jeder Hand rechts und links sägte, während das Orchester die sogenannte Sonate spielte. Worin eigentlich diese Neuigkeit besteht, kann Niemand errathen, da sich der Erfinder derselben nicht in der Nähe mit ihr produciren will. Ref. schien es, als wäre die eine Violine im Quartsextenakkord und die andere im Dreyklange gestimmt (z. B. $\begin{smallmatrix} c & c \\ a & g \\ f & e \\ c & c \end{smallmatrix}$). Die Tonart des einförmigen, absichtlich kurzgefassten Stückes ist Referenten entfallen. Das letzte ausgenommen, fanden all diese Kinderspiele mehr oder weniger Beyfall, an dem freylich kein verständiger Zuhörer Theil nahm; ja, mancher würde das Theater schon nach dem ersten Stücke verlassen haben, hätte ihn nicht die Neugierde, das letzte zu hören zurückgehalten. Dass Hr. Casirola auch in Neapel,

Rom, Triest etc. Beyfall fand und sogar bewundert wurde, melden wenigstens die Zeitungen aus diesen Städten. — Noch eine Neuigkeit: das ununvollständige Orchester liess in Hrn. Casirola's Concert Mozart's Ouverture zur *Zauberflöte* hören, in welcher der Contrebass da, wo es thunlich war, auch die Violastimme spielte.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die neue Oper *Alessandro nelle Indie,* von Hrn. Pacini, fand eine sehr mittelmässige Aufnahme, wurde aber in der Folge doch öfters gegeben, weil die Tosi in ihrer Rolle sehr gefiel und weil die nachher gegebene neue Oper *Berenice,* von Hrn. Raimondi, ganz durchfiel. Ein ähnliches Schicksal hatte Ende Novembers die neue Operette *Tamerlano* von Hrn. Sapienza. — Teatro nuovo. Hier ist noch nachzutragen die neue Oper *Emilia* (nach neapolitanischer Manier mit Prosa), von Hrn. Donizetti, die erst nach mehren Vorstellungen gefallen haben soll. — Es ist nun entschieden, dass Hr. Barbaja künftiges Frühjahr wieder die Direction der beyden königlichen Hoftheater übernimmt. — Der Hof verlor seine beyden Kapellmeister, Giacomo Tritto und Luigi Mosca. Ersterer, geboren zu Altamura in der Provinz Bari im J. 1734, und seit 1780 öffentlicher Lehrer des Contrapunkts im hiesigen Conservatorium, starb am 17ten September 1824. Er war ein Schüler des berühmten Cafaro, und schrieb viele Theater- und Kirchenmusik. Seine besten Opern sind: *Il Principe riconosciuto* (1780), *La scuola degli amanti* (1781), *La vergine del sole* (1787), *La prova reciproca* (1789), *La Ginevra di Scozia* und *Gli Americani,* sämmtlich für Neapel; *Apelle e Campaspe* (1794), für Mailand; *Arminio, I Ragiri scoperti, Cesare in Egitto,* in den Jahren 1783—88, 1805 für Rom. Seine vorzüglichsten Kirchencompositionen sind: eine Messe für acht Realstimmen und zwey Orchester, ein vierstimmiges Credo, ein Beatus vir und ein Miserere für zwey Chöre. In den letzten Jahren erschienen von ihm zu Mailand öffentlich im Drucke: *Partimenti,* und eine *Scuola di Contrappunto,* worüber bereits in diesen Blättern mehr gesagt worden ist. Tritto war übrigens als ein sehr rechtlicher Mann geachtet. Luigi Mosca, ein vortrefflicher Mensch und zugleich vorzüglicher Gesanglehrer des königl. Musik-Collegiums, war Vice-Hofkapellmeister, und schrieb mehre Opern und Kirchenmusiken. Sein Verlust wird sowohl von Neapel als von den Fremden, die ihn kannten, allgemein bedauert. Man darf ihn nicht mit seinem Bruder Giuseppe, einem sehr bekannten Operncomponisten, verwechseln, von welchem in dieser Zeitung zu seiner Zeit umständlich gesprochen wurde.

Rom. Teatro Valle. Hauptsänger: Clelia Pastori, prima donna; Luigi Sirletti, Tenorist; Antonio Tamburini und Nicola Tacci, Bassisten. Die gegebenen Opern waren: Rossini's *Cenerentola* und *Barbiere di Seviglia* nebst Mercadante's *Elisa e Claudio.* Ganz besondern Beyfall erhielt die Pastori; es wurde sogar eine Büste von ihr verfertigt; allein, wie Ref. hört, soll sie keine ausgezeichnete Sängerin seyn.

Bologna. Teatro Communale. Den 2ten October gab man hier Mayer-Beer's *Margarita d'Anjou,* worin besonders der zweyte Akt gefiel; den 23sten die neue Farsa: *la Capanna moscovita* (nach dem italienischen Vaudeville dieses Namens) von Hrn. Capeletti, mit vielem Beyfall. Von den Sängerinnen wurden besonders ausgezeichnet die Fanny Corri Paltoni und die Francesca Grassi. Hr. Capeletti ist dem Vernehmen nach ein sehr mittelmässiger Maestro.

Modena. Hier wurden dieselben Opern wie in Bologna später von den nämlichen Sängern aufgeführt. Auf dem ohne Eintrittsgeld bestehenden Teatro reale gab man Ende Octobers mit allgemeinem Beyfalle die neue Opera seria *Antigono,* Text von I. K. H. der Herzogin (welche bereits einige andere schon aufgeführte Opern gedichtet hat), Musik vom Hrn. Antonio Gandini, Musikdirector und Guardia Nobile S. K. H. des Herzogs von Modena. Von den Sängern zeichneten sich aus: die Teresa Cecconi (primo musico), Carlotta Cavalli (prima donna) und der Tenorist Giuseppe Binaghi.

Florenz. Teatro della Pergola. Hauptsänger: Giovanni Battista Velluti, Emilia Bonini, Constanza Petralia, Domenico Reina und Benedetto Torri, ersterer Tenorist und letzterer Basso cantante. Eine neue Oper von Hrn. Celli, *le due Duchesse* betitelt, machte fiasco, worauf man Mercadante's *Elisa e Claudio* mit Beyfall gab, endlich aber Mayer-Beer's *Crociato,* der hier erst kürzlich furore machte und nun abermals dieselbe Aufnahme fand. So viel mir bekannt ist, wird diese Oper künftiges Frühjahr in Padova, darauf im Sommer in Lucca und Livorno, im Herbst in

Bologna und den folgenden Karneval in Turin gegeben werden (S. auch Triest). In Mailand musste man dieses Karneval, des nicht passenden Singpersonals wegen, auf ihre Aufführung Verzicht leisten. — Teatro del Cocomero. Die ältere Oper von Hrn. Celli, *Amalia e Palmer,* fand starken Beyfall. In ihr debütirte ein gewisser Vestri aus Prato, der eine schöne Basstimme haben soll. Mehr ist mir von diesem Theater nicht bekannt. — Lord Burghersh, seit mehren Jahren königl. englischer Minister am Toskanischen Hofe, liess den 17ten November die von ihm selbst componirte Oper *Fedra* von den Hauptsängern des Theaters Pergola in seiner Wohnung aufführen. Nach der Oper war Ball; das Ganze fiel sehr glänzend aus. Die Florentiner Zeitung sagt von der Musik, sie sey geschrieben con isquisito gusto e somma intelligenza dell' arte.

Turin. Teatro Carignano. Hauptsänger: Santina Ferlotti, prima donna; Domenico Bertozzi, Tenorist, nebst den beyden Buffi Nicola De Grecis und Domenico Vaccani. Die ältere Opera buffa: *La Sciocca per astuzia,* von Hrn. G. Mosca, machte fiasco; die neue Oper, *La Pastorella feudataria* (nach dem französischen Melodram, *la Bergère Chatelaine*) von Hrn. Nicola Vaccai, fand vielen Beyfall; nachher soll Pär's *Griselda* verunglückt seyn.

Venedig. Teatro S. Lucca. Hauptsänger: Fanny Ayton (eine Engländerin), prima donna; Savino Monelli, Tenorist; Ferdinando Lauretti und Pietro Coppini, Buffi (letzterer in der Folge durch Hrn. Orazio Cartagenova ersetzt). Man gab die älteren Opern *Clotilde* von Coccia, *Chiara di Rosenberg* von Generali, und *Elisa e Claudio,* von Mercadante, von welchen die erste und die letzte gefielen. Die Ayton soll eine nicht starke, aber angenehme Stimme und eine gute Gesangmethode haben.

Triest. Hauptsänger: Carolina Bassi, Caterina Canzi, Carolina Villa (mittelmässiger Contralt), Nicola Tacchinardi, Tenorist, und Luciano Bianchi, Bassist. Der *Temistocle* von Pacini machte fiasco; Rossini's *Donna del lago* gefiel, und Mayerbeer's *Crociato* machte nach dem italienischen Ausdrucke fanatismo. Der Meister, der zum Glücke anwesend war und die Oper selbst in die Scene setzte, auch einige neue Stücke für dieselbe componirte, wurde nach jedem Akte viermal hervorgerufen, zu Ende aber von einer zahlreichen Meng und zwey musikalischen Banden bey Fackelschein unter immerwährenden Acclamationen nach Hause begleitet. Im Casino, wo eigens ein Gastmal für ihn bereitet war, empfing ihn die auserlesene Versammlung mit dem grössten Enthusiasmus. Die Canzi, und noch mehr die Bassi, sollen sich in dieser Oper sehr ausgezeichnet haben. — Paganini gab hier zwey Violinconcerte mit sehr vielem Beyfalle.

Genova. Teatro S. Agostino. Die Contraltistin Clotilde Cedrini aus Turin gab hier am 19ten November eine musikalische Akademie. Nach öffentlichen Blättern soll sie eine sehr schöne, umfangreiche Stimme und eine gute Methode haben. Bisher war sie als prima donna in Messina engagirt.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Januar. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate keine musikalische Neuigkeit geliefert. Selbst das Carneval, das sonst immer Neuigkeiten brachte, hat sich bis jetzt mit Wiederholungen begnügen müssen. Bis jetzt wurden nämlich gegeben: Gluck's *Armida* und *Iphigenia in Aulis,* Rossini's *Tancred,* Spontini's *Ferdinand Cortez* und Sacchini's *Oedipus auf Colonus.*

Thätiger war noch in diesem Monate das Königstädtische Theater. Neu waren am 4ten Jan.: *Die Uniform,* grosse komische Oper in zwey Aufzügen, frey nach dem Italienischen des Carpani von Treitschke, Musik von Joseph Weigl. Schon vor zwanzig Jahren war die Oper auf der königl. Bühne gegeben worden, aber seitdem vom Repertoire verschwunden. Ihre Erneuerung hat alle Freunde einer verständlichen und gemüthlichen Musik erfreut, und daher eine öftere Wiederholung nothwendig gemacht. Hr. List gab den Dorfrichter Fabian, Dem. Weitner seine Tochter Pauline, Hr. Spitzeder den Dorfschulmeister Lapalius (mit allgemein ergötzlichen Lazzi) und Hr. Schäffer des Dorfschulmeisters Sohn Bastian. Besonders gefielen Bastians und Paulinens Duett: Mein Theurer, mein Geliebter etc.; des Schulmeisters Arie: Quid, quando, cur et quomodo etc.; das Quartett von Pauline, Fabian, Schulmeister und Bastian: Vater seht den neuen Krieger etc.; das Terzett von Fabian, Bastian, Pauline: Ewig werd ich euern Willen etc.

und das Finale; so wie im zweyten Akte die Introduction, besonders des Wachtmeisters Malpesta (Hr. Génee) Partie: Gieb die Flasche, gieb den Becher etc.; das Ensemblestück: Liebe Tochter etc.; Bastians Recitativ und Arie: O Pauline etc.; das Recitativ und die Arie: Wer da etc., besonders Paulinens Partie: Seine Stimme etc., und das Quintett: Starres Staunen, stilles Schrecken etc. Bey der frühern Darstellung vor zwanzig Jahren war noch ein Duett von Fabian und dem Schulmeister darin: Und wie bleibt nicht der Fürst dann etc.; auch schloss sich jetzt das Finale des ersten Aktes mit den Worten: Wir feyern den Sieg; aber der frühere Schluss, der mit den Worten des Chors begann: Doch Himmel, die Feinde etc. blieb diessmal weg. — Am 14ten *Die Rückkehr des Kosaken*, komisches Liederspiel in Einem Akt, nach dem Russischen des Fürsten Schachowskoi frey bearbeitet von L. Angely, der es auch in die Scene setzte. Der Inhalt gefiel nicht wegen der bey Russen wenigstens ausserhalb ihres Landes ungewöhnlichen Sentimentalität; auch die kleinrussischen Nationallieder wollten nicht ansprechen, und nur des Hrn. Spitzeder (Pan Prodius, eines Polen und Dorfamtmanns) und seines Schreibers Gritzko, Hrn. Angely, treffliches Spiel rettete das Stück von dem Fall. Am 24sten *Die Schleichhändler*, Melodrama in drey Akten, nach dem Französischen von G. Lotz. Ich erwähne dieses Stückes, in dem die Hrn. Meyer, Nagel und Angely, und die Dem. Weitner und Aug. Sutorius vortrefflich spielten, nur wegen der musikalischen Zwischensätze und Chöre, die mit vielem Beyfall aufgenommen wurden. Das Stück ist öfters wiederholt worden. Im Laufe des Monats erschien das Repertoire dieses Theaters vom 4ten Aug., wo es eröffnet wurde, bis 31. Decemb. v. J. mit einem Anhange, der den Prolog zur Eröffnung des Theaters, das Festspiel *Friedrich und die schöne Else*, und ein Namen-Verzeichniss sämmtlicher Mitglieder des Theaters enthält. Von den früher schon erwähnten Erinnerungen aus dem königstädtischen Theater sind bis jetzt in der Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung achtzehn Hefte erschienen: das 16te enthält ein Duett von Mercadante aus dem musikalischen Quodlibet: *Der Sänger und Schneider*; das 17te ein Duett von Rossini aus demselben Quodlibet, und das 18te, die Ouverture und Gesänge aus dem Vaudeville: *Die Schneidermamsells*, für das Pianoforte eingerichtet von W. Telle.

Der Concerte waren zwey: am 10ten von dem neunjährigen Albert Schilling aus Magdeburg, der das Concert von Mozart in D moll, das Trio von Hummel für Pianoforte, Violine und Cello, und das Rondo brillant von Moscheles mit vieler Sicherheit und Rundung vortrug. Am 13ten gab Mad. Milder Concert. Die gefeyerte Künstlerin sang den *Troubadour*, Gedicht von C. v. Holtey, componirt für Mad. Milder für Gesang, Orchester und Guitarre, von Hrn. C. Blum, der auch die Guitarre vortrefflich spielte; die Scene von Haydn: *Berenice, che fai*, und Schubarts Lied: *Die Forelle*, componirt von Franz Schubert in Wien (bereits in den hiesigen Handlungen erschienen); mit Hrn. Devrient ein Duett von Meyerbeer, mit den Hrn. Stümer und Sieber ein Terzett von Beethoven, und mit Mad. Seidler das Duett aus Zingarelli's *Romeo und Juliette* mit allgemeinem Beyfall.

Suum cuique! Im vorigen Berichte war bemerkt worden, dass der Verf. der Posse: *Die Berliner in Wien*, die Vaudeville-Melodieen gewählt habe, weil diess auf dem von der Generalintendantur verkauften Textbuche stand. Nach den neueren Schauspielzetteln ist aber das Arrangement der Musikstücke vom königl. Schauspieler Hrn. Freund.

Vor Kurzem erschien hier gedruckt bey Trowitzsch und Sohn: *Eine Stimme wider die Theaterlust, nebst den Zeugnissen der theuern Männer Gottes dagegen, des sel. Phil. Spener und des sel. A. H. Franke* (wie man sagt, vom hiesigen Prof. extraord. theol. Tholuck), 46 Seiten 8. Nur zwey Stellen mögen den Lesern der Musikalischen Zeitung den Geist dieser Pietistenstimme zeigen. S. 5. „Das Schauspiel ist in der That eine Kunst, welche zu den losen gerechnet werden muss, mit denen der Christ nichts zu schaffen hat, mögen wir es von Seiten des Spielenden, oder des Zusehenden betrachten". Und S. 12. „Es heisst das Laster unterstützen, wenn man an den Leistungen der losen Kunst (des Schauspiels) Theil nimmt".

Kurze Anzeige.

Offertori a due, tre, quattro, sei e otto voci con Organo solo obligato, del Sig. Franc. Basili,

celebre compositore e Maestro di Capella dell' insigne Basilica di Loreto. In Firenze.

Dieser unter den Teutschen noch nicht genug bekannte Tonsetzer gehört nach dem, was ich von seinen Arbeiten kenne, besonders in geistlicher Musik zu den Männern, die erst dann anfangen genennt zu werden, wenn sie es schon längst durch vielfache tüchtige Bemühungen verdient haben. Ich weiss nicht, ob die Meister ein solches Schicksal glücklich nennen: ich nenne es so, denn Entbehrungen aller Art, dauern sie nicht gar zu lange, stärken die Kraft zum Bessern. Ausser den durch den Druck verbreiteteten Compositionen des Hrn. Basili habe ich im Original-Manuscript aus einer seiner Messen ein Kyrie für acht Stimmen mit Orgelbegleitung vor mir liegen, das von eben so gründlicher Kenntniss, als gutem Geschmacke zeugt, eine Arbeit, die mir nach dem Ganzen ein lebhaftes Verlangen eingeflösst hat. Seine hier vorzüglich anzuzeigenden Offertorien werden zuverlässig nicht wenigen Freunden des mehrstimmigen Gesanges willkommen seyn, da das kirchlich Melodiöse sich nicht nur mit dem jetzt gefällig Genannten, und zwar oft auf eine eigenthümliche Weise verbindet, sondern auch in einigen Sätzen den Sängern Gelegenheit bietet, sich zu zeigen (wesshalb denn doch auch Einige singen), ohne dass sie eben grosse Schwierigkeiten zu überwinden haben. Sollte man einige Nummern für kirchliche Musik hin und wieder zu weltlich geschmückt finden: so möge man nur auch bedenken, dass es eben Offertorien sind, die eine Art Gegensatz zur Messe bilden sollen, die absichtlich freundlicher, nicht so ernst, wie jene, gehalten werden sollen, damit nicht der empfangende Sinn vom zu eintönig fortklingenden Ernste mehr betäubt, als aufgerichtet werde.

No. 1. vierstimmig: *Justorum animae in manu Dei sunt* etc. Vielleicht das schönste. Die Stimmenführung ist so natürlich, dass sich auch seltnere Fortschreitungen leicht treffen. Jede Stimme hat Melodie, wie es seyn soll.

No. 2. *Justus ut palma florebit* etc. Terzett für Sopran, Alt und Bass, so blühend und glanzvoll, als es der Text will. Anmuthig rollende, bei einiger Fertigkeit nicht schwer auszuführende, äusserst dankbare Geschwindgänge, die jedoch, so brillant sie sind, nicht aus der Art schlagen, dürften es wohl bald zu einem Lieblingsgesange erheben.

Das dritte: *Exultabunt sancti in gloria* etc. für zwey Bässe, nicht minder gefällig, vortheilhaft für beyde Stimmen; die eigene rhythmische Haltung giebt dem melodiösen Ganzen einen Reiz mehr.

Das vierte fehlt.

Das fünfte, *Ave Maria* für Sopran und Tenor, dürfte erst nach mehrmaligem Singen ansprechen. Das Ganze ist so abweichend von dem Gewöhnlichen dergleichen, dass man sich erst in den Sinn des Verf. hineinarbeiten muss, was freylich viele Sänger, wie ich bemerkt zu haben glaube, über ihrer Geduld finden.

Ueberhaupt scheint mir der Componst, so geschickt er sich auch in kleineren Gesängen zeigt, dennoch weit mehr in grösseren Arbeiten durch Verknüpfung und Ausführung ausgezeichnet da zu stehen. Die musikalische Beylage dieser Nummer bietet aus seiner neuesten, für das Theater S. Carlo in Neapel geschriebenen, im eben verflossenen Jahre mit grossem Beyfall vorgetragenen Oper, *Il Sansone*, wovon auch bereits eine rühmliche Erwähnung im 32sten Stücke des letzten Jahrganges geschehen ist, eine Romanze im Klavierauszuge, zu der ich einen deutschen Text, nicht als Uebersetzung, sondern als Nachbildung versucht habe.

G. W. Fink.

Auf blumiger Wiesenflur
Empfing ich ihren Schwur,
Noch blüht der Blumen Heer:
Nur ihre Treu nicht mehr.
So kränkst du zu herbem Schmerz
Der Liebe treustes Herz?

Ach froher Jugend Glück
Kehrt nimmer mir zurück. —
Auf blumiger Wiesenflur
Empfing ich ihren Schwur.
Noch blüht der Blumen Heer:
Nur ihre Treu nicht mehr.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Romanze aus der Oper Il Sansone.

von Herrn Kapellmeister ***Francesco Basily*** *zu Loreto.*

(Componirt für das Theater S. Carla in Neapel.)

Andantino.

ingstimme.

Pianoforte.

In queste soglie un dì co_
*Auf blumiger Wiesen flur em_*

stanza a me giu_rò, co_lei che poi tra_dì sì, che poi tra_
pfing ich ih_ren Schwur. Noch blüth der Blumen Heer, all der Blumen

dì la data fe_de, si oltraggia o ciel! co_
Heer, nur ihre Treu' nicht mehr. So kränkst du mit her_ben

sì, un te — ne — ro a — ma — tor! questa di un
Schmerz der Lie — be treu — stes Herz! Ach, froher

mf f

fi — do cor di un fi. do cor fia la mer — ce — de In que — ste
Ju — gend Glück kehrt nicht zurück, kehrt nimmer mir zurück. Auf blum' ger

so — glie un dì co — stan — za a me giu — rò. Co —
Wie — senflur empfing ich ih — ren Schwur. Noch

f p f

lei che poi tra. dì la da — ta. fe — — de
blüht der Blu — men Heer nur ih — re Treu nicht mehr!

p sfz sf pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. **N°. 8.** 1825.

Recensionen.

12 *Gesänge für vier Männerstimmen, von A. Mühling*, 36tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die fast überall bestehenden Liedertafeln sind die Veranlassung, dass wir jetzt eine Art von Compositionen besitzen, an die sonst kein Tonsetzer dachte, weil er — etwa Michael Haydn ausgenommen, der schon dergleichen schrieb — ihren Nutzen nicht voraussah. Diese Neigung, zum mehrstimmigen Männergesang bey der Tafel, hat allerdings unsere Tonsetzer bewogen, eigens dazu bestimmte Sachen zu setzen, und das Feld ihrer Kunst dadurch zu erweitern, doch sind wir aus demselben Grunde auch mit vielen flachen, gänzlich uninteressanten Compositionen überschwemmt worden, deren Texte und Musik keinen andern Werth haben, als dass sie sich singen lassen. Freylich, wer sich je in Liedern für Männerstimmen versucht hat, der wird wissen, welche Schwierigkeiten die nur selten zu vermeidende enge Harmonie hier allen Erfordernissen eines guten Gesanges in den Weg legt. Wo sollen immer neue Melodieen herkommen, die sich nur in dem Raum einiger Töne bewegen! Fast ist es unmöglich, die Mittelstimmen ohne beständige Verwechselung fliessend zu schreiben; und wie lästig ist die durch den Zweck bedingte Leichtigkeit der Ausführung von Seiten der Sänger! Die meisten Componisten haben sich daher mehr oder weniger, wie Call, in fade, längst verbrauchte Formen der Harmonie verloren, um einfach zu bleiben; oder sie haben das letztere aus den Augen gesetzt und, wie Spohr, solche gekünstelte Harmonieen gewählt, dass die Gesänge selbst von guten Sängern selten rein herausgebracht werden; oder sie haben, wie einige neue Berliner Componisten, bloss für ihre eigenen Sänger geschrieben, die erste Stimme mit Passagen überfüllt, und die übrigen bloss zur Begleitung gesetzt, wodurch diese weniger sangbar geworden sind. Wären alle solche schwierigen Lieder so interessant wie die Spohr'schen, so würde man ihnen diese Mängel gern verzeihen; aber die abentheuerlichsten Formen sind meistens ohne Wirkung, und die kühnsten Sprünge führen gewöhnlich nicht um einen Zoll breit weiter.

Unter solchen Umständen ist das Erscheinen von Liedern für Männerstimmen, in denen jede Klippe vorsichtig vermieden ist, und von welchen viele durch Melodie und Harmonie gleich interessiren, etwas sehr beachtenswerthes. Und zu solchen Liedern rechne ich die oben angezeigten. Ganz leicht ist keines davon; indessen liegt die Schwierigkeit nie in ungewöhnlichen Intervallen, sondern in der gewählten, oft überraschenden Harmonie, und sie wird durch den ungemeinen Fluss aller Stimmen sehr verringert. Zuweilen läuft freylich etwas sehr schweres mit unter, welches nur von geübten Sängern ausgeführt werden kann, durch mehrmaliges Ueben ist jedoch alles zu bezwingen. Der Text ist sehr verschiedenartig, aber stets angemessen behandelt. Rec. sind des Hrn. Verf. viele Lieder mit Klavierbegleitung bekannt, und er rechnet sie zu den besten dieser Gattung. Danach schien es ihm, dass die ernsthafte Composition Hrn. Mühling mehr zusage als jede andere; indessen bey den vorliegenden hat sich sein Talent auch auf die entgegengesetzte Weise bewährt. Z. B. ist der Humor des Textes in No. 2. sehr glücklich erreicht, ja vielleicht durch die Musik noch übertroffen, und ein wahres Meisterstück ist die *Skolie von Matthisson* No. 11. Die übrigen fröhlichen Lieder dieser Sammlung sind gewöhnlicher, doch nie uninteressant, und bringen meistens die gemüthliche Stimmung hervor, welche bey den Gelegenheiten, für welche solche Gesänge bestimmt

sind, so sehr erwünscht ist. Sehr bedeutend aber sind die ernsthaften Lieder, No. 3, 10 und 12; in diesen finden sich die schon erwähnten Schwierigkeiten, welche theils in der Intonation, theils in manchen chromatischen Gängen liegen. Ist es nach einiger Uebung gelungen, diese Lieder rein und geschmackvoll vorzutragen, so wird man finden, dass ihre Schwierigkeiten, welche übrigens hier am ersten an ihrem Platze stehen, auch die Ueberwindung belohnen.

Hiernach ist es gewiss, dass der Hr. Verf. allen Gesellschaften, die ihr Vergnügen beym Gesange finden, und namentlich allen Liedertafeln, ein sehr angenehmes Geschenk gemacht hat, dessen Wiederholung zu wünschen ist. Stich und Papier sind schön, der erstere ist correct, der Preis angemessen.

Todtenfeyer für vier Singstimmen, mit obligater Orgel- oder Klavierbegleitung — — von Ch. H. Rink. Op. 68. 3tes Werk der vierstimmigen Gesänge. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Frcs.)

Diese schätzbare Composition kann eben sowohl als eine Art kurzer Kirchencantaten zum Feste aller Seelen, oder zur kirchlichen Feyer des Andenkens einzelner Entschlafenen, als beym Zusammentreten von Privatgesellschaften zu ähnlichem Zweck, oder in Singvereinen zu ernster Unterhaltung überhaupt, dienen. Der Text ist zum Theil aus Jakobi's schönem Liede zum Feste aller Seelen genommen; oder vielleicht eine frühere Bearbeitung desselben Liedes durch Jakobi selbst. Die Musik, bietet sie auch in der Erfindung nichts geradezu Neues oder sonst Auffallendes — als wozu diese Gegenstände auch nicht zunächst auffordern — wird doch von Jedermann würdig, fromm, für die Fassung und Ausführung leicht, ohngeachtet der sehr gründlichen Führung der Harmonie, und sonach vollkommen angemessen befunden werden. Sie bestehet, genau genommen, nur aus Einem grossen Satze, der aber in mehre, unter einander nahe verbundene, kleine Sätze und Tempos, wo die Solos immer mit dem Chore wechseln, zerfällt. Die Begleitung der Orgel, oder (doch mit schwächerer Wirkung) des Pianoforte, ist mit bester Einsicht theils aus den Singstimmen gezogen, theils eigentlich, aber auf die bescheidenste Weise, obligat, und auszuführen gleichfalls sehr leicht; wie das alles, eben bey diesem Gesange und eben für diesen Zweck, ganz recht war. Folgendes ist die Construction dieses Musikstückes.

Nach wenigen Takten feyerlicher Einleitung der Orgel treten die vier Singstimmen Soli nach einander (und sehr schön) ein, mit den Worten: Ruht in Frieden alle Seelen. — Der Satz, der sich durch sanfte Würde, was den Ausdruck, und durch wohlerwogene Bindungen und Verkettung der Harmonie, was die Technik anlangt, vortheilhaft auszeichnet, schliesst auf der Dominante, und nun tritt ein einfacher, vierstimmiger, vom Chor vorzutragender Choral ein, mit denselben Worten. E moll ist in beyden Sätzen die herrschende Tonart. Die Orgel hat ein kurzes Zwischenspiel zum Schluss, das nach G dur modulirt. In dieser Tonart beginnt eine Tenorstimme ein kurzes Solo: Gehabt euch wohl —; bey dessen Schlusse wiederholt der Chor, höchst einfach und mit bester Wirkung, bloss die hier angeführten Anfangsworte der Strophe: worauf der Bass recitativisch fortfährt: Gesunken ist dem Greis das müde Haupt — und der Chor schliesst den Abschnitt mit jenem: Gehabt euch wohl. — Der Satz schliesst wieder in E moll; das kurze Zwischenspiel der Orgel führt nach C dur, und in dieser Tonart schliesst sich, mit den Worten: Ruht in Frieden — ein gleichfalls kurzes Bass-Solo an, das wieder vom Chore mit einigen Takten geschlossen wird. Recitativisch, dann ariettenmässig trägt der Sopran die Zeilen vor: An euren Gräbern steht der Vater — wo dann, bey: Aber von lichten Höh'n — der Eintritt von Dur sehr gute Wirkung thut. In dieser Tonart (E dur) und in lebhafterer, doch allerdings immer gemässigter Bewegung tritt der Chor ein mit den Worten: Ja, ihr sendet Trost und Ruh — und wird, mit steigender Kraft, länger ausgeführt, so dass auch im Verfolge der Alt: Wir kamen zum ewigen Frieden — als ein Fugenthema auffasst, das nun, wiewohl kurz, leichtfasslich und höchst klar, doch nicht nur gründlich, sondern auch nicht ohne Eigenthümlichkeit ausgeführt wird, und dann in einen freyen Schluss, dem ähnlich, was ihm vorhergegangen, ausgehet.

Das kleine, aber beachtenswerthe Werk ist in Partitur gestochen, und die Singstimmen sind noch besonders ausgeschrieben beygelegt.

Nachrichten.

Leipzig. Vom 28sten October 1824 bis zum 1sten Januar d. l. Jahres. In unseren Abonnement-Concerten hörten wir vom 4ten bis zum 11ten der Reihe nach folgende Symphonieen und Ouverturen: Symphonie von L. v. Beethoven, A dur; von Feska No. 1. Es dur; von L. Spohr No. 1. Es dur; von Beethoven No. 4. B dur; militärische Symphonie von J. Haydn; von Mozart Es dur; von Bernh. Romberg, Es dur, und im zweyten Theile des 11ten Concerts Beethovens Pastoral-Symphonie. Dann, meist zum Anfange des zweyten Theiles, Concert-Ouverture von B. Romberg; Ouverture zur *Medea* von Cherubini; von Sigism. Neukomm; Ouverture zur *Jessonda;* Ouverture von Andr. Romberg und Ouverture zu *Coriolan* von Beethoven.

Das erste Concert gab uns zur Feyer des Geburtsfestes unseres allergnädigsten Königs die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber, und von unserem Musikdirector Hrn. C. Schulz eine feyerliche Hymne: Salvum fac regem etc. Beydes wurde sehr gut ausgeführt.

Von grösseren Gesängen sind wieder gehört worden: *Die Macht des Gesanges,* von Schiller und Andr. Romberg; Scene, Chor und Marsch aus *Idomeneo; Meeresstille und glückliche Fahrt,* von Göthe und Beethoven; *Polymelos russischer National-Lieder,* von J. N. Hummel, was Manchem für's Concert nicht hat gefallen wollen; *Johanna Sebus;* Schlusschor aus *Zemire und Azor;* Hymne von Seyfried „Ueber den Sternen" etc.; Chöre aus *Judas Maccabäus* von Händel.

Hr. Gährich trug uns am 28sten October ein Kreutzer'sches Violinconcert aus A dur, und Hr. Klengel mit seinem Schüler Wilh. Eichler am 18. Novbr. das Spohr'sche für zwey Violinen vor. Da von den Leistungen der meisten unserer hiesigen Herren Concertspieler bereits von uns im vorigen Jahrgange dieser Zeitung nach bester Ueberzeugung gesprochen worden ist, so beziehen wir uns in Fällen darauf, wo unser Urtheil eine blosse Wiederholung seyn würde. An demselben Abend blies Hr. Belke ein Thema mit Variationen für die Flöte von Dressler. Ein, gleich diesem, schon an sich reichlich verziertes Thema will sich nicht gut für Variationen eignen; sie werden zu bunt und durch ihre Ueberladung zu anstrengend. Der Bläser that alles Mögliche dafür und erwarb sich verdienten Beyfall. Am 25sten Novbr. trat zum ersten Male Hr. Robert Klemm mit einem Pianofort-Concerte aus B dur von Conr. Kreutzer auf und zeigte eine recht artige Fertigkeit, welcher auch der Beyfall des Publikums reichlich zu Theil wurde. — Concert für die Klarinette von Ab. Schneider, vorgetragen von Hrn. Heinze. Der geschickte Bläser wusste durch geübte Mässigung im f. und sfz. die Gefahren, die ein, wie es schien, nicht recht passendes Rohr so leicht bringt, glücklich zu vermeiden. — Concert für die Hoboe von Hrn. Barth, vorgetragen von Hrn. Rückner. Sehr lobenswerth. Concertino für das Horn von Lindpaintner, zum ersten Male vorgetragen von Hrn. Throniker, einem auf seinem Instrumente bereits recht geschickten jungen Manne. Zwar hört man in Geschwindgängen noch zu sehr die Anstrengung: aber sie gelingen. Der Ton ist im Ganzen sehr wohlklingend: er hat aber hin und wieder noch etwas Schnarrendes, als ob er durch Wasser ginge, oder als ob das Instrument einen kleinen Sprung hätte. Eine Erscheinung, die bey Hörnern und Posaunen ganz gewöhnlich ist und auch noch bey sehr fertigen Bläsern nicht selten vorkommt. Diese störende Ungleichheit der Töne wegzubringen, wird wohl der Künstler am meisten auf zweyerley zu sehen haben, erstlich, dass er den künstlichen Horntönen so viel möglich das Metall der natürlichen aneigne, und zweytens, dass er da das Erste nie völlig gelingen kann, den natürlichen Horntönen gerade so viel von ihrer eindringlichen Eigenthümlichkeit nehme, als den künstlichen mangelt. Auf diese Weise würde die Gleichheit der Töne wohl zu erringen seyn, wie sie auch schon, obwohl selten, Meister errungen haben. Es ist aber hier vom Solospiel und nicht vom Tutti die Rede, in welchem letzten die natürliche Kraft des Hornes und der Posaune eine oft tief erschütternde Wirkung hervorbringt. — Hr. Voigt trug ein Potpourri für das Violoncello von Bernh. Romberg fertig und mit gutem Tone vor.

Dem. Carol. Queck bewiess uns in allen ihren Vorträgen so vielen Fleiss und so rege Liebe zur Kunst, dass sie auch selbst in dem weniger Gelungenen Beyfall erwarb. Mit Vergnügen bemerken wir namentlich, dass sich das anfänglich öftere Hinaufziehen des Tones immer mehr verliert, und dass uns vorzüglich im eilften Concerte die Arie „Che vidi? che ascoltai?" aus Naumann's *Medea,*

mit so lebendigem Ausdrucke und einer solchen Reinheit vortrug, dass sie auch diessmal mit rauschendem Beyfalle mit allem Rechte geehrt wurde.

Am 9ten und 16ten Decbr. hatten wir das Vergnügen, die königlich sächsische Hof- und Theatersängerin Dem. Constanza Tibaldi in zwey Abonnement-Concerten zu hören. Ihr herrlicher Alt tönt so voll, rein und angenehm, dass man die auf einem Nebenblättchen dem Publikum angezeigte Heiserkeit der Sängerin nur daran merkte, dass sie sich mit der ganzen Stärke der Stimme nicht recht herauswagte. Im zweyten Concerte war dieses kleine Hinderniss völlig verschwunden, und die Fülle ihres höchst lebendigen Gesanges konnte sich im vollen Glanze zeigen. In ihrem Vortrage herrscht eine sehr wohlthuende Natürlichkeit, die, von Fertigkeit und guter Schule unterstützt, um so eindringlicher wirkt, weil ihr Gesang von der reizendsten Aussprache, die wir hörten, geschmückt wird. Welcher durch nichts zu ersetzende Zauber in einer vollen und zarten Reinheit der Selbst- und Doppellauter, in der richtigen Aussprache der harten und weichen Mitlauter und in einer von Verstand und Gefühl vorgeschriebenen Betonung der Worte liegt, scheint den meisten Sängern und Sängerinnen fremd zu seyn: sonst würden sie, statt sich hierin, wie es oft geschieht, zu vernachlässigen, vielmehr alles Mögliche für eine Kunst thun, die auch dem ausgebildetsten Gesange erst jenen hohen Geist menschlicher Rede einhaucht, dem es vorzugsweise verliehen ist, das Innerste zu durchdringen und mit bleibenden Gefühlen zu erfüllen. Was nun Dem. Tibaldi in geistiger Hebung und Betonung wechselnder Charakterzeichnung, in mannichfaltigen Andeutungen einer unter Tönen nur desto mehr verschwimmenden Gefühlswelt im Allgemeinen vermag, kann nach dem Wenigen, was wir von ihr hörten, nicht bestimmt werden: aber gewiss ist es, dass sie in Ansehung der Aussprache eine der geschicktesten, und in Hinsicht des innern Lebens eine der natürlichsten Sängerinnen ist, also die ersten Erfordernisse für jene höchste Kunstwirkung vollkommen besitzt. Sie trat mit einer Arie aus *Emma di Resburgo* von Meyer-Beer auf, die Vielen nicht gefallen wollte. Allerdings ist die ganze Anlage derselben etwas wunderlich, auch fehlt ihr die jetzt nur zu gewöhnliche glänzende Instrumentirung, die jedoch im Ganzen mehr Verwöhnung, als Vortheil bringt. Aber so wenig ich auch auf meine entgegengesetzte Meynung, obschon einige musikkundige Männer damit übereinstimmen, nach einmaligem Hören gebe: so fordert es doch die Rechtlichkeit, mein das Ganze der Composition lobendes Urtheil neben das missbilligende Anderer zu setzen. Dass aber die Sängerin in der Arie von Nicolini aus *Annibale in Bittinia* „Quante l'empia fortuna" etc. sich vortheilhafter zu zeigen Gelegenheit fand, beweist nichts wider jene Arbeit, wohl aber für das Zeitgemässe der letzten. Die von unserem Concertmeister Hrn. Matthäi trefflich gespielte, obligate Violinbegleitung trug zu gefälliger Wirkung des angenehmen Ganzen gewiss nicht wenig bey. Ein Rondo mit Chor aus derselben Oper von Meyer-Beer, im zweyten Concerte von ihr vorgetragen, gefiel allgemein. Noch gab sie uns Scene und Arie aus *La donna del lago,* von Rossini und ein Duett mit Dem. Queck gesungen, aus *La gazza ladra.* Alles mit verdientem Beyfalle.

Am 6ten Novbr. des vorigen Jahres liess Hr. Joh. Dav. Buschmann aus Gotha sein von ihm erfundenes und vervollkommnetes Instrument, Terpodion (Labesang) genannt, im Saale des Gewandhauses, und bald darauf auch im Theater hören. Es ist schon 1817 in No. 56. dieser Zeitung von diesem Instrumente mit Recht viel Vortheilhaftes gesagt worden, worauf wir diejenigen verweisen, die eine genauere Beschreibung seines fortepianoähnlichen Baues und seiner Wirkung lesen wollen, die einer schönen Harmonie von Blasinstrumenten gleich kommt. Die Vervollkommnung ist aber so bedeutend, dass das vorige mit dem jetzigen in manchen Hauptsachen keine Vergleichung aushält. Namentlich hat es an Fülle der Mitteltöne, so wie an Reinheit und Deutlichkeit der Höhe ausserordentlich gewonnen. Das Anschwellen und Abnehmen der Töne, das leichte Ansprechen derselben im leisesten piano ist stets an ihm gerühmt worden: aber unbemerkt ist bis jetzt, so viel wir wissen, ein Vorzug geblieben, der ihm allein in ausgezeichneter Schönheit gehört, dass nämlich die Töne ausgehaltener Akkorde auch noch zugleich staccato völlig deutlich angegeben und zu Melodieenführung gebraucht werden können. Für Zimmer, Bet- und Concert-Sääle könnte es vielfältig und herrlich benutzt werden. Choräle, Figuralsätze und concertirende Geschwindgänge lassen sich bey einiger Bekanntschaft mit der Behandlung der Tastatur leicht darauf aus-

führen. An Compositionen, eigens für dieses Instrument geschrieben, würde es bald nicht fehlen, wenn es nur erst einigermaassen in der musikalischen Welt eingeführt wäre, was es so sehr verdient. Der Erfinder wünscht nicht mehr, als 25 bis 30 für den Preis eines guten Pianofortes untergebracht zu wissen, um sich nach seiner jetzigen Kunstreise sogleich dafür in Thätigkeit zu setzen. Wir wünschen ihm zu seinem Vorhaben die Theilnahme recht vieler Kenner und Liebhaber.

Am 13ten December wurde zum Besten armer und kranker Musiker zum ersten Male *die Sündfluth*, Oratorium von E. von Groote und Friedr. Schneider gegeben. Die Aufführung, die von unserer Singakademie und dem Theater-Bassisten, Hrn. Köckert, verschönt wurde, war im Ganzen stattlich. Ob Ref. nun gleich die Partitur, die von tüchtiger Stimmenführung und geübter Fugenarbeit den augenscheinlichsten Beweiss liefert, vor sich gehabt hat: so wagt er doch nach Einer Durchsicht und nach einmaligem Hören kein Urtheil über das Geistige eines Werkes von solchem Umfange. Es wird eine eigene Abhandlung erforderlich seyn, wenn dem Ganzen genug geschehen soll. Ref. begnügt sich vor der Hand, nur diejenigen Sätze auszuheben, die er für die schönsten hält. Vorzüglich wirksam ist der Chor der Engel No. 2, besonders kräftig von den Worten an „Heiliges Recht“ u. s. w. Der Schluss ist sehr schön. In No. 5. hoben sich die Worte „Gletscher schmelzen von den Höhen“ als vorzüglich gelungen heraus. No. 8. zeichnet sich wieder durch einen herrlichen Schluss nach einer wohlgearbeiteten Fuge aus. No. 10. schön. In No. 11. gefiel Ref. der Sologesang viel besser, als der Chor. In No. 14. ist der Anfang sehr angenehm. No. 17. sehr schönes Recitativ. Vor Allem erhaben ist Raphaels Gesang in No. 18. „Betet an! Er wird nahn, den Namen nicht nennen“. No. 20. hat eine der schönsten Fugen dieses Werkes und No. 21. ist vortrefflich. Die Violoncell-Begleitung, die auch recht gut vorgetragen wurde, erhöht den schönen Eindruck nicht wenig. Besser, als im Concertsaale, würde sich das Ganze seiner Tonmassen wegen in der Kirche ausnehmen, für welche es auch geschrieben ist.

Ueber unser Theater haben wir mit Vergnügen zu berichten, dass Mad. Fincke sich durch Fleiss und Geschicklichkeit immer mehr die Gunst des Publikums erworben hat. Auch der Tenorist Hr. Vetter hat an Gesangfertigkeit sehr gewonnen, was ebenfalls immer allgemeiner anerkannt wird. Ferner hat sich Dem. Hanf als Aennchen im *Freyschütz* und als Pamina mit allgemeinem Beyfalle, vorzüglich in der ersten Rolle, versucht. Von neuen Opern ist nichts, als der *Schnee*, zweymal gegeben worden, und dieser ohne sonderlich zu gefallen.

Alle früher schon genannten Musikanstalten unserer Stadt bestehen nicht nur, sondern heben sich auch zum Theil. Nur von unserer Kirchenmusik wollen wir der Kürze wegen noch erwähnen, dass Hr. Weinlig, Cantor an der Thomasschule, uns auch von Zeit zu Zeit alte Musik hören lässt, was wir zur Bildung der Musiker und der Hörer für gleich zuträglich halten, wofür wir ihm also öffentlich zu danken haben, um so mehr, da solche Anläufe nicht immer für das erkannt werden, was sie sind.

Nachrichten aus Italien. (Beschluss). *Corfu.* Das hiesige italienische Theater gewinnt seit verwichenem Herbste unter der Leitung einer besondern, von der Regierung ernannten Commission immer mehr. Der Bestand des Singpersonals ist jetzt folgender: Cristina Casotti, prima donna assoluta in Soprano. Maria Marchesini, primo musico e prima donna in Contralto; G. Fusconi, primo Tenore; Girolamo Donati Candetta, primo Buffo comico; Giuseppe Ferlini, primo Buffo cantante; Angiola Martinelli, supplemento al Contralto; Barbara Voitaceski, Candida Pagnini, seconde donne; Giovanni Comno, secondo Tenore; Giacomo Franchi, secondo Buffo. Man gab *Edoardo e Cristina* und *Cenerentola* von Rossini, sodann *Giannina e Bernardone* von Cimarosa (mit eingelegten Stücken): alle drey Opern und die Hauptsänger fanden gute Aufnahme.

Karnevalsopern. Der auf unserer Halbinsel in theatralischer Hinsicht so merkwürdige und an Fiasco's so ergiebige Stephanstag, vor dem auch der unerschrockenste Operncomponist und Balletmeister zittert, ist nun vorüber. Wir berichten das Wenige, was bereits über das Beginnen des Karnevals, von Mailand und einigen nahgelegenen Städten gemeldet werden kann.

Mailand *). Feyerlich ist der Anblick, wenn man am erwähnten Tage, welcher die Karnevals-Stagione eröffnet, zu Anfang der Oper in das mit 4000 Menschen gefüllte grosse Mailänder Theater tritt. Eine paradisische Behaglichkeit strahlt aus Jedermanns Gesichte. Alles that sich gütlich die beyden Feyertage, und beschliesst sie nun in seinem zweyten Ich, im Theater. Allein ein wunderbares Unglück waltet über den Spektakeln; sie schlagen fehl, und die bunte Menge zieht mit veränderten Physiognomieen nach Hause. Jetzt gehen viele auf die Kaffehäuser, wo des Kritisirens und Schimpfens kein Ende ist, während der Impresario, der Maestro, der Balletmeister, öfters auch verunglückte Sänger und Tänzer, auf der Scene noch den erlittenen Unfall bejammern, mitunter auch gegen das Publikum losziehen; aber der Schlag ist geschehen, man muss also an Mittel denken, dem Uebel abzuhelfen. Dieses Jahr war unsere erste Karnevalsoper nicht neu; man gab nämlich Spontini's *Vestalin*, die aber sammt dem neuen Ballete *Tippo Saib* von Taglioni verunglückte. Die Sänger sind beynahe dieselben wie im vorigen Herbste; nur engagirte man anstatt des Herrn Verger den sehr mittelmässigen Tenoristen Winter, und einen gewissen Guglielmo Guglielmi als zweyten Bassisten. Sigra. Elisabetta Ferron, die Gattin unseres dermaligen Impresario, gab, ohne eben verbunden zu seyn, diese Stagione zu singen, die Vestalin. Unpässlichkeit halber war sie nicht recht bey Stimme, sang aber ohne überflüssige Verzierungen (was in dieser Rolle zu loben ist); sie gewann seit ihrem letzten Hierseyn viel in der italienischen Aussprache. Wahrscheinlich würde die *Vestalin* auch mit den besten Sängern und dem besten Orchester in Mailand kein Glück gemacht haben. In der vierten Vorstellung kam wieder Rossini — das heutige Refugium peccatorum der Theater — und zwar seine *Semiramis* auf die Scene. Nächstens giebt man die ältere Oper *I Baccanali di Roma* von Generali, darauf Mozart's *Don Juan*; zwey Farsen, darunter eine neue von Carulli; eine neue Oper von Hrn. Sapienza; *Mosé* von Rossini, und der Himmel weiss was noch. Unser Orchester wurde zu Anfang dieser Stagione mit zwey Violinen und zwey Violoncells vermehrt (letztere waren sehr nothwendig), wobey es sich etwas anders aufstellte: die Blas- und Schlaginstrumente bilden jetzt eine einzige Reihe, und zwar nächst der Scene. Hier ist die ganze Stellung:

Banda. (türkische Musik) — II Corni — II Corni (abwechselnd) — II Fagotti — II Clarinetti — II Oboe — II Flauti — II Trombe — III Tromboni — I Serpentone — Timpani

I Violoncello Cembalo I Contrabasso — VI Violini secondi — Primo Violino de' Secondi — VI Violini secondi. — II Viole.

IV Contrabassi. — II Violoncelli. — VI Violini primi. — Capo d'orchestra. — VI Violini primi. — VI Viole. — III Violoncelli. — III Contrabassi.

*) Die jetzige Direction des grossen Theaters hat von der k. k. Regierung den ansehnlichen jährlichen Gehalt von 240,000 Franken, oder ohngefähr 90,000 Gulden. An Nebengefällen vom Theater selbst hat sie ein jährliches Einkommen von mehr als 70,000 mailänder Lire (über 21,000 Gulden; in allem also einen jährlichen Zuschuss von mehr als 110,000 Gulden. Unter der französischen Regierung war es umgekehrt; diese liess sich von der Direction eine enorme Summe bezahlen, erlaubte hingegen die Hazardspiele in der Redoute! die jetzt freylich verboten sind.

Venedig. Teatro alla Fenice. Die neue Oper *Alcibiade* von Hrn. Cordella machte fiascone; eben so die Fabbrica (primo musico) und der Tenorist Falchinioni. Die Borgondio (ebenfalls musico) machte ihrer geringen Stimme und wenigen Methode wegen, wie die Italiener sagen, nicht kalt und nicht warm. Die prima donna Lalande und der Bassist Tamburini gefielen sehr. Nach der zweyten Vorstellung wurde das Theater geschlossen, und den 1sten Januar mit Rossini's *Mosé* wieder eröffnet, der furore gemacht, und worin der bekannte Tenorist David vielen Beyfall gefunden haben soll. Ein Engländer Namens John Kellner, gab die Rolle des Mosé. Als dritte Oper stand Meyerbeer's *Crociato* auf dem Zettel, der nun nach den Fall der Fabbrica nicht gegeben werden kann.

Triest. Die erste Karnevalsoper hiess *l'Equivoco stravagante,* ursprünglich eine Rossini'sche Farse. Eigentlich war es die hier im Jahre 1814 gegebene Oper *l'Avviso a' Maritati* von Caruso, an dessen Statt man den Namen Rossini setzte, von dem aber bloss sehr weniges, alles übrige hingegen von den Herren Caruso, Bassi und Bulgarelli (einem Violinspieler), so wie die Ouverture eine ältere von einem Dilettanten aus Udine war. Der ganze Pasticcio wurde derb ausgepfiffen. Die einzige Melas hatte einigen Beyfall in ihrer Cavatina di Sortita; der Tenorist Sirletti war halbkrank; die unbedeutende Altistin Villa und die beyden Buffi Coppini und Lauretti theilten ihr Schicksal mit der Oper. Nächstens giebt man Rossini's *Barbiere di Seviglia.*

Genova. Die bereits angezeigte, im vorigen Karneval unterbliebene Vorstellung der neuen Oper *Evandro di Pergamo,* von Hrn. Mirecki, hatte diessmal Statt, und verunglückte; mit ihr die prima donna, Ersilia Mattei (sie wird durch eine andere Sängerin ersetzt). Die Bassi gefiel, der Tenorist Binaghi mittelmässig. Zur zweyten Oper soll man die *Rosa bianca e Rosa rossa,* oder den *Crociato* gewählt haben.

Turin. Im December kam Hr. Mercadante von Wien hieher, und brachte, wie es scheint, seine auf dem hiesigen Hoftheater zu gebende erste und neue Karnevalsoper *Nitocri,* Text von Hrn. Grafen Piosasco, schon fertig mit. Ein einflussreicher Mann und witziger Kopf schrieb darüber nach Mailand d. d. Turin 13. Xbr. im wesentlichen folgendes: „La musique est faite; elle me parait d'autant plus bonne, que j'y vois figurer au premier rang de mes anciennes connaissances. — La Direction fait servir du chocolat; le maestro Ottani (am Klavier, und über 70 Jahr alt) dit que tout va bien, parceque du tems del Padre Martini tout alloit de cette manière là; le peintre gagne de l'argent; des Abonnés en foule. Je crie dans la ville que l'Opéra est un chef d'oeuvre: on le croira comme on croit aux mystères dans les lieux sacrés, où il est également défendu de dire, cela est bon, ou cela est mauvais". Ueber die Aufnahme der Oper und der Sänger (wenigstens in der ersten Vorstelluug) ist es unmöglich, von Turin aus, wo der Hof zugegen, und jedes Zeichen des Beyfalls und Missfallens streng verboten ist, etwas bestimmtes zu erfahren. In Mailand circulirten über beyde günstige und ungünstige Nachrichten. Ref. erhielt aus jener Hauptstadt die Nachricht, der *Nitocri* habe keinesweges fiasco gemacht (welches in Turin am Stephanstage ohne Beyspiel ist); die Musik sey zwar wenig originell, aber nicht ohne gute Stücke, das Quartett im zweyten Akte zeichne sich vor allen andern aus; Tacchinardi, die Lorenzani und die Canzi haben im allgemeinen gefallen.

Anmerkung. In den folgenden kürzer gefassten Nachrichten, in welchen bloss die Hauptsänger angegeben werden, bedeutet P. D. Prima Donna, T. Tenore, B. ca. Basso oder Buffo cantante, B. co. Basso oder Buffo comico.

Bergamo. Santina Ferlotti, P. D.; Marco Venier, T.; Raffaele Benetti, B. ca.; Pietro Vasoli, B. co. Die ältere Oper *Barone di Dolsheim* von Pacini machte fiasco; die Ferlotti gefiel.

Brescia. Carolina Biagelli, P. D.; Domenico Bertozzi T.; Giuseppe Frezzolini, B. ca.; Giuseppe Paltoni, B. co. Dieselbe Oper fiasco.

Vicenza. Maddalena Alasson, P. D.; Domenico Winter (jüngerer Bruder des oben erwähnten Berardo) T.; Bartolomeo Botticelli, B. ca.; Emanuele Romero, B. co. Dieselbe Oper fiascone.

Lodi. Marietta Antonioli Bergamaschi, P. D.; Ferdinando Marchetti, T.; Carlo Pizzoccoro, B. ca.; Paolo Boscolo, B. co. Dieselbe Oper fiascone; man musste das Theater schliessen.

Crema. Anna Parlamagni, P. D.; Alessandro Pedrotti, T.; Orazio Cartagenova, B. ca.; Antonio Parlamagni (Vater der vorigen) B. co. Rossini's *Matilde Shabran* gefiel.

Cremona. Antonia Galeazzi, P. D.; Filippo Lucchini, T.; Luciano Mariani, B. ca.; Carlo Maver, B. com. Wie in Crema.

Piacenza. Virginia Blasis, P. D.; Serafino Gentili, T.; Giovanni Giordani, B. ca.; Andrea Bartolucci, B. com. Wie in Crema; doch gefiel die Oper nur durch die Sänger.

Modena. Francesca Grassi, Luigia Valesi, P. D. (letztere Contralt); Gaetano Pozzi, T.; Agostino Coppi, B. ca.; Stefano Valesi, B. co. Wie in Crema.

Parma. Emilia Bonini, P. D.; Gio. Battista Verger, T.; Gio. Bottari, Luigi Gofredo Zuccoli, Bassisten. Die *Gazza ladra* gefiel nicht besonders.

Mantova. Fanny Ayton, P. D.; Teresa Cecconi, musico; Gio. Maria Decapitani, T. Von Mercadante's *Didone* gefiel bloss der zweyte Akt.

Pavia. Mercadante's *Elisa e Claudio* machte der Sänger wegen fiascone. Die P. D. Adelaide Brambilla, eine sehr junge nicht üble Anfängerin, abgerechnet, war alles übrige schlecht.

Florenz. Teatro alla Pergola. Generali's ältere Oper *Chiara di Rosenberg* machte fiasco, und in ihr die Kainz. Man gab darauf Rossini's *Barbiere di Seviglia* mit einer andern prima donna, Namens Clorinda Corradi.

Rom. Des eingetretenen Jubiläum's wegen sind in diesem Karneval die Theater geschlossen.

Messina. Im ganzen Königreiche beyder Sicilien ist das einzige Neapel in theatralischer Hinsicht wichtig. Messina, Catania, und selbst Palermo bieten sehr selten etwas Interessantes dar. Vergangenen December wurde zu Messina eine neue Opera seria: *Attila in Aquileja, ossia il Rè de' Franchi,* ein älterer Text von Sografi mit Musik von Giuseppe Mosca gegeben, welche nach der dasigen Zeitung einen grossen furore machte. Die Sänger waren: Luigia Goggi, P. D.; Sigra. Tosini, musico; Giuseppe Giordani, T. (gab die Rolle des Attila); Francesco Gramacini, B. Sogar die seconda donna, Maria Angela Bertozzi Silvestri, wird gelobt.

Vermischte Nachrichten. Nach öffentlichen Blättern hat Hr. Pacini, schwächlicher Gesundheit halber, das Operschreiben aufgegeben. — Von dem berühmten Violinspieler Paganini hiess es im vorigen Monat, er liege in Triest in den letzten Zügen, was sich aber nicht bestätigt hat; jetzt sagt man, er sey zum zweyten Male nach Neapel gereist. Warum nicht in's Ausland? Das bleibt ein Räthsel. — Dem Vernehmen nach wurde die Stagione di cartella di Primavera in Bologna (S. den vorigen Frühlingsbericht) von diesem Jahre an auf den Herbst verlegt. — Hr. Sedladzek gab unlängst zu Venedig ein Flötenconcert mit Beyfall.

Nachschrift. Der Theaterzettel kündigt so eben auf morgen an: *La donna del lago,* in einen Akt reducirt, und die Farse *Il trionfo della musica,* mit Musik von mehren Meistern. Letztere ist eigentlich die ältere Farse *Gli originali* von Mayr, die aber einen der jetzigen musikalischen Epoche angemessenern Titel angenommen hat. Der Impresario versichert mich, es sey nur Ein Stück von Mayr darin geblieben; zwey Stücke habe seine Frau, die Ferron, componirt, die übrigen seyen von Winter, Pucita, Fioravanti u. s. w. Welch ein Triumph der Musik! —

München. Ende Januar 1825. Fast zwey volle Jahre waren seit dem Brande unseres herrlichen Schauspielhauses verflossen, als am 2ten Januar dieses Jahres die Eröffnung des neuen Hauses erfolgte, bey welcher sich die Theilnahme unseres kunstliebenden Publikums auf die erfreulichste Weise aussprach.

Ehe das deutsche Schauspiel und die deutsche Oper mit Ballet und Pantomime ihre einstweilige Bühne verliessen, war man bedacht, den neuen Tempel der Musen durch mehre Aufführungen artistisch einzuweihen, und wählte dazu ältere und neuere deutsche Kunstwerke, welche in sechs verschiedenen Abtheilungen (zwey Wiederholungen mit begriffen) die erfreuten Zuschauer in einem Cyklus herumführen und ihnen alle Mittel und Kräfte der Anstalt anschaulich machen, das jetzt schon zu Leistende zeigen und auf die ideale Höhe der Kunst hindeuten sollten.

Wir bedauern, dass die Bestimmung dieser Zeitschrift uns nicht gestattet, auch das, was der Tonkunst fremd ist, in unseren Bericht aufzunehmen, und gedenken daher nur im Vorbeygehen des verewigten Baumeisters, Hrn. von Fischer, nach dessen Plan das herrliche Gebäude hergestellt worden ist, der kunsterfahrenen Maler, Quaglio, Kloz, Schnizler, Neefe, und des Erfinders der Maschinerie, Hrn. Schütz.

An dem ersehnten Abend des 2ten Januar, welcher durch die Gegenwart der königl. Familie verherrlicht wurde, war das Theater glänzend

erleuchtet. Die Darstellungen wurden durch eine neue Ouverture des Hrn. Vicekapellmeisters und Directors der deutschen Oper, Stuntz, eröffnet. Nach dieser Ouverture sprach Hr. Esslair, vom Zujauchzen der Menge öfters unterbrochen, einen vom Freyhern von Miltiz in Dresden gedichteten Prolog, auf welchen ein Nationallied mit lieblicher Melodie, gedichtet von Hrn. Jacob Sendter, componirt vom Freyherrn von Poissl, folgte. Hieran schloss sich ein grosses Ballet, *Aschenbrödel*, von dem talentvollen Hrn. Horschelt mit Allem, was das Auge bezaubern kann, im reichsten Maasse ausgestattet, und durch die Grazie der Dem. Taglioni, welche sich einige Zeit mit ihrem Vater hier aufhalten wird, verherrlicht. Neben dieser Tänzerin gefielen auch Dandolo's groteske Sprünge. An der Musik des Ballets konnte man keinen Geschmack finden: sie ist unbedeutend, charakterlos, ohne tiefere Kenntniss der Rhythmik des Tanzes aus französischen Operetten zusammengetragen. — Am 6ten Januar erschien *Tell* auf der Bühne, welche mit schweizerischen Landschaften reizend decorirt war. Die Ouverture und die Musik zu den Zwischenakten waren von Hrn. Neuner — ob zu dieser Gelegenheit erst geschrieben, ist Refer. unbekannt. Hr. Neuner ist ein sehr gründlicher und gebildeter Tonsetzer, der aber, so viel Refer. weiss, sich mehr der Kirche als dem Theater gewidmet hat. Am 19ten Januar gab man Göthe's *Egmont* mit Beethoven's genialer Musik; die Vorstellung konnte fast ideal genannt werden.

Die sechste Vorstellung des artistischen Cyclus zeigte die sinnvolle Vereinigung aller dramatischen Mittel zu einem überraschenden Effekt in der Feenoper: *Die Prinzessin von Provence*; Text und Musik dieser Oper sind vom Freyherrn von Poissl.

Abgesehen davon, dass eine Dichtung dieser Gattung für eine solche Feyer und den gegebenen Zweck am besten geeignet war, wird diese Dichtungsart überhaupt wohl immer da willkommen und geehrt bleiben, wo man nach Gesangesfertigkeit mehr noch, als nach Gesang strebt, und wo diesem zwar mancher barsche Reim, aber keine für ihn gebildete Dichtersprache freundlich entgegenkommt. Welche seltsame Stimmung oder Verstimmung, wie man es eigentlicher nennen möchte, gehört nicht dazu, mit Wohlgefallen und Theilnahme einem drey lange Stunden dauernden theils recitirenden Gesange, den man überhaupt weit hinwegwünscht, theils melodiös getragenen beyzuwohnen, bey welchem eben dann, wenn er sich dem Höhern nähert, keine Bravour hervortritt! einen Helden, wie z. B. Romeo, singend sterben zu sehen, und dabey in Thränen zu zerfliessen! Wie unnatürlich, wie lächerlich! Ein deutscher Metastasio wird wohl nie erstehen, oder doch bald seinem undankbaren Berufe entsagen. Der deutsche Operndichter muss daher auf andere Behelfe bedacht seyn; er muss sich mit dem Componisten und Decorateur bereden, eine Sängerin finden, wie Mozart seine Costanza und Königin der Nacht fand, und mit imponirenden Massen von Harmonieen und sinnreichen Modulationen sein Publikum erschüttern und wecken; denn aus den tiefbewegten oft schauerlichen Wogen der Harmonie, nicht aus den lieblichen Rosengewölken der Melodie ist die deutsche *Polyhymnia* hervorgegangen; und ein denkender deutscher Tonsetzer wird daher das noli me tangere einer ächt italienischen Oper wohl beachten müssen, in welcher ein schmelzender, naturnachahmender Gesang eines Heros des Gesanges allein das Organ der dichterischen Kunst darstellt. Wenn er aber, durch Erfahrung oder Reflexion belehrt, die zerstreuten Elemente, aus welchen eine originell zu nennende deutsche Oper sich mit Erfolg gestalten kann, zusammenfasst und sie in seiner Kunstschöpfung zu einem schönen gesunden Ganzen ordnet, und durch ihre sinnige Verbindung rührt und ergötzt, so hat er gewiss Bedeutendes geleistet, und ungetheilte Anerkennung verdient.

So wie im Lustspiele, ist aber auch in dieser dramatischen Dichtung die Katastrophe schon gegeben; es siegt in dem einen die Liebe, wie in dem andern das gute Prinzip, die Tugend. Nur die Mittel, durch welche die Katastrophe vorbereitet und entwickelt wird, die Wege, auf welchen der Dichter die Handlung zum Ziele führt, zeugen von seiner Erfindungsgabe und von seinem Geschmack. Auch hierin zeichnete sich diese Oper durch Neuheit und Originalität aus.

Eine grosse Schwierigkeit für die Oper wird immer darin bleiben, dass der Dichter selten vermag oder geneigt ist, sich ganz den Bedürfnissen der Tonkunst zu fügen, woraus so manches Wirkungslose und Störende in Gesangwerken überhaupt und namentlich in dramatischen hervorgeht. Denn die Vereinigung des Dichtungs- und Tonsetzungs-Vermögens in einem und demselben Individuum ist eine sehr seltene Erscheinung. Die Erfindung des Süjets der *Prinzessin von Provence* ist originell:

Branor ist kein gemeiner Zauberer, wie sie wohl in anderen dramatisirten Mährchen aufgetreten sind. Der Text ist so gedichtet, dass er dem Tondichter bey der Composition gestattete, sich mit gewisser Freyheit zu bewegen. Das Ganze war von seltener Wirkung, deren einzelnen Gründen nachzugehen wir nach der einmaligen Vorstellung, ohne Einsicht der Partitur nicht versuchen wollen. Im Ganzen mag jene Wirkung dem harmonischen Farbenwechsel und dem glänzenden Colorit im Gegensatz mit einem lieblichen Helldunkel zuzuschreiben seyn. Vorzüglichen Eindruck machten folgende Stücke der Oper: die Eingangssymphonie, Branors Beschwörungen, die lieblichen Traumbilder, das sanfte Duett zwischen Blanca und Alfred, die glänzende Arie Lucindens, eine eben so ausgezeichnete des Alfred und ein Ensemblestück des zweyten Aktes.

Einige Tage nach Beendigung der Darstellungen des artistischen Cyclus zogen die Künstler in die ihnen wiedergegebene prachtvolle Wohnung völlig ein.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die Klagen über mechanischen, geistlosen Beruf sind nicht immer gegründet. Das Einzelne ist vielleicht trocken, aber das Ganze erfordert Umsicht, Urtheil; oder umgekehrt, das Ganze ist ein Mechanismus, aber im Einzelnen ist Leben. Mancher Künstler hat so viel mechanische Arbeit zu thun, dass ein Geschäftsmann darüber verzweifeln würde. Man denke an die Millionen Striche des Kupferstechers und Meiselhiebe des Bildhauers, an das Memoriren des Schauspielers u. s. w.

Der Beruf hat sehr viel verwandte Lust und Erhebung mit der Kunst. Er giebt nahe, grosse Gestalten, an denen man sich versuchen, körperlich und geistig bemühen, die man einer Norm gemäss bilden muss. Der Stoff ist hart, zäh, das Gegebene aber ein Vehikel höherer geistiger Thätigkeit durch die niedere mechanische, und an dieser sich fortleitend.

Beym Beruf treibt das Gewissen, weil das Wohl des Ganzen verlangt, dass auch wir für heute an dem Lastwagen nach Kräften ziehen; bey der Kunst treibt die Neigung zu Beförderung erlaubter Lust. Bey Beyden ergreift ein ernstes Interesse das Vorliegende, sondert das Verschiedenartige, entwirret das Verworrene, versammelt das Harmonische, und stellt endlich das Fertige als ein nach dem innern Bilde den Forderungen des Tages gemäss Gestaltetes hin. Wohlgefallen und Nutzen sind der bessere Lohn.

Bey Beyden ist eine innerliche Anschauung, ein geistiges Vorbild und eine äussere Handarbeit; ja zuweilen übergreifen sich sogar Beruf und Kunst in der Art, dass die Kunst dessen, der sie als nährenden Beruf treibt, fast zu bloss mechanischer Arbeit wird, während der Beruf manches Geschäftsmannes, den Jedermann für geisttödtend hält, so viel geistige Thätigkeit darbietet, dass die mechanische diesem innern Anschauen und Entwickeln unvermerkt und unermüdet folgt.

Künste und Wissenschaften wirken auf den Menschen zonisch; womit gesagt seyn will, der Mensch halte Ideen, Begriffe, Bilder, Dargestelltes an sein Erlebtes. Und so kommt Keiner leicht aus seinem Zeitalter, seinem Lande, seiner Vaterstadt, seinem Stande, seiner Familie, seinem Geschick hinaus. Man spricht viel von der Ueberschwenglichkeit der Tonkunst; aber man kann doch einem Jeden nur so viel Musik machen, als er Resonanz hat. Sie mag sich in Tiefe und Kunstreichthum angreifen, wie sie will, sie tönt uns doch nur unser Leben, unsere Zeit. Wenn sich diese nicht in mannichfache Schicksale ausweitet, durch grosse Ereignisse erhöht, so scheint uns jene mit ihrem Vielen doch stets dasselbe zu bringen. Ja mit welthistorischen Ereignissen ist es noch nicht gethan, so wenig als mit abentheuerlichem Geschick. Die Tiefe des Lebens wird nur innerlich und von seinem Eigensten aus empfunden. Aber eben an der Erkältung dieses Gefühls arbeitet die Zeit mit ihren äusserlichen Zersetzungen emsig fort, und Jeder kann an seinen Nachgebornen merken, wie der Nachhall in ihnen schon kürzer abbricht.

F. L. B.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. №. 9. 1825.

Licht und Wärme im Urtheil.

A. Sie wohnten heute auch der Einweihung der wiederaufgebauten St. Andreas-Kirche bey?

B. Ja!

A. Was halten Sie von der restaurirten Orgel, von der Musik, von der Rede?

B. Soll ich streng seyn oder mild?

A. Welche Frage? Sie sollen nach Ihrem Ermessen sagen, was daran war, wie es Ihnen zugesagt.

B. Ich fälle kein absolutes Urtheil; ich beziehe es unter andern auf meinen Mann, den Frager.

A. Das heisst nicht kalt und nicht warm seyn. Ich liebe ganze Maassregeln, ganze Entschlüsse, entschiedene Urtheile.

B. Nach Umständen mag das recht am Orte seyn.

A. Immer solche Halbworte, Halbschatten, Halbtinten. Sie wollen auf beyden Achseln Wasser tragen, es mit keiner Seele verderben.

B. Nicht also! Ich will niemand den Eindruck, die Freude, die Erhebung verderben. Mein Urtheil gehört mir allein, ich kann es für jetzt oder Zeitlebens in meinem Innern verschliessen. Wenn ich es aber laut-werden lasse, so ist es eine That, und hat Folgen.

A. Daher Ihr Laviren. Ist man nicht der Welt schuldig, laut zu sagen, das Schöne sey schön, und das Geschmacklose sey geschmacklos?

B. Jede Erscheinung hat zwey Seiten — eigentlich unzählich viele, aber zwey Hauptseiten, die Vorder- und die Kehrseite.

A. Mir ist jedes Vorkommende nur Eins, recht oder schlecht, schön oder unschön, getroffen oder verfehlt; ich fühle Neigung zu ihm, oder ich stosse es von mir, und so will ich es ferner halten, und es auch so aussprechen.

B. Eine Sache kann aber gewissermaassen recht, schön, getroffen, anziehend, gewissermaassen aber schlecht, unschön, verfehlt, abstossend seyn.

A. Gewissermaassen? — Das sind so Ihre Lieblingsworte, Sie Allesbeschwichtiger, Vermittler! Gewissermaassen, beziehungsweise, einerseits und andererseits, jenachdem, gleichsam, so zu sagen, in gewissem Grade, rück- und hinsichtlich — man möchte verzweifeln über diese Ausbeugungs-Kratzfuss-Bücklings-Ausdrücke.

B. Wer stets entscheidend spricht, der mag für einen rechten Mann gelten, aber er wird sehr oft aus Strenge ungerecht werden.

A. Und wer nicht entscheidet, der macht die Welt aus Milde schlaff.

B. Hier kommt ein alter Bettler. — Sagen Sie mir — ist sein Rock gut, schön, anpassend?

A. Was soll die Frage? Er ist schlecht, hässlich, schlotternd.

B. Und doch ist dieser Rock, um den kein Trödel-Jude einen Groschen gäbe, ja den Niemand von der Strasse aufheben würde, dem Bettler unentbehrlich; er ist nicht ganz abgeschossen, ist nothdürftig zusammengeflickt, giebt ihm Wärme und ein menschliches Aussehen.

A. Nun ja! so ein abgeschabter Bettlerkittel ist auch Manches, was ich schon zuweilen Sie haberecht, schön und gut nennen hören.

B. Siehe! da wandeln einige Bekannte den Baumgang her: es ist der Organist, der Cantor und der junge Senator Z.

Meine Herren! nehmen sie uns auch mit. — Herr Cantor! Ihr „Magnificat" ging heute sehr brav. Sie hatten ohne Zweifel dabey den würdigen Styl des alten Bach, des Gewaltsmannes, im Auge?

C. Errathen! aber glauben Sie ja nicht, dass ich stolz darauf sey. Nachdem ich es jetzt aufführen gehört, kommt es mir wie ein Schatten von jenem Meisterwerke Bach's vor.

B. Ihre Scholaren sangen wacker.

C. Sie können nicht glauben, wie ich mich mit ihnen abplacken musste, bis es endlich leidlich

ging; und doch hab' ich heute Tantalus-Qual ausgestanden. Ich hab' ein malitiöses Ohr; keine Violine, keine Pauke ist mir leicht recht gestimmt, keine Hoboe oder Trompete bläst mir rein genug. Die Takt-Rolle möcht' ich oft rhythmisch auf den störrigen Rücken tanzen lassen, und das piano und forte auf die Backen markiren. Deutlich prounciren will gar keiner. Kurz, ich hörte heute lauter Fehler.

Z. Und dieses Sündenregister von Musik, wie unser strenger Cantor will, hat die ganze Gemeinde in tiefer Seele erbaut. Aber das Präludium unseres würdigen Herrn Organisten hatte schon alle Herzen geöffnet.

O. Seyn Sie mir stille! Ich habe dem Orgelmacher heute im Grimm alles Böses an den Hals gewünscht. Hat er nicht ein Sündengeld für die Reparatur eingesteckt, und wo man hinsieht, ist's ein alter Rumpelkasten. Kein Register ist ganz; an dem sechszehnfüssigen Sub-Bass sind vier Fuss erlogen, die Unda maris wird oben eine Tuba, die Vox humana eine Gamba; Piffaro, Salicet, Cornet, Mixtur, Bombard und Krummhorn sind nicht zum Anhören; die Tastatur ist so eng, dass ich mit den Fingern dazwischen stecken bleibe, und mit G drücke ich immer auch Gis und Ges nieder. Wenn das Unglück über ein Orgelspiel kommen will, so steigt's an einem Drähtchen ein, schlüpft durch ein Pfeiffenloch. Sie werden's wohl gehört haben, wie mir heute so ein Misston in das schmelzende Largo hineinschnarrte. Ich werde um so giftiger, je weicher mich das Stück gemacht hat; ich hämmere auf den Tasten, ich tripple auf dem Pedal, ich zerre an allen Registern, um dem Satans-Wind den Weg zu verrennen, aber vergebens! der Mephistopheles grinst fort. Da kriechen Sie in so einem wurmstichigen Werke dem Dinge nach! Eher möchten Sie meiner Salima das Belfern wehren.

C. Ei, ei, Herr Organist! Reden Sie doch ziemlicher von Ihrer Orgel! Es ist ja ein heiliges Instrument.

O. Ja, von vorne, wie sie mit ihren blankgescheuerten Pfeifen und mit den biblischen Geschichten an den grossen Flügelthüren in die Kirche hinabschaut; aber von hinten, wenn Sie in das schlotternde Werk recht hineinsehen, gewiss nicht. Und wenn Sie vollends darauf spielen, dann wird Ihnen die Pfuscherey des Orgelmachers erst recht handgreiflich.

C. Sie übertreiben gern im Eifer. Er hat ungemeine Mühe darauf gewendet, und wenn Sie die Orgel behandeln wollen, wie Sie es gar wohl verstehen, so können Sie wundervolle Sachen darauf leisten. Der schnarrende Ton war gerade die Dominante, und hat als solche nicht viel Störung gemacht. Nicht wahr, meine Herren?

Z. Der Spielende hat ein geschärftes Ohr für's Einzelne, aber er spürt nicht, welchen Eindruck das Ganze macht. Es ist aber überhaupt ein halbes Wunder, dass an einem so erstaunlich zusammengesetzten Instrumente nicht mehr Störungen eintreten, und alles so herrlich von ihm strömt, vom Zephyr-Säuseln bis zum Sturm-Gebraus, vom Hirtenliede bis zum Jauchzen der himmlischen Heerschaaren.

A. Wie hat Ihnen unseres Seniors Rede gefallen?

Z. Sie hat mich sehr erbaut.

A. Erbaut? Nun Gott verzeih' mir's! ich habe wenig Erbauliches darin gefunden. Es war ja kein Zusammenhang, keine logische Ordnung darin; ich möchte es fromme Brocken nennen, was er gab. Es war rührend, wenn Sie wollen, aus Aermlichkeit. Mir hat es wenig behagt.

Z. Von dieser Seite müssen Sie den ehrwürdigen Mann nicht beurtheilen. Er ist allerdings nicht mehr im Stande, ein rhetorisches Kunstwerk zu geben. Er spricht über seinen Text, sucht aber stets hereinzuziehen, was die Menschen gerade in der Gegenwart bewegt, Ereignisse der Zeit, Naturverhältnisse, Völker-Schicksale, überhaupt Alles, für was er die Herzen recht offen glaubt. Er predigt nach einem überdachten Entwurf, aber wenn er eine vollgedrängte Kirche vor sich sieht, so reisst ihn oft seine Wärme in Nebenliegendes hinein. So war heute seine Episode „über kirchliche Musik" herrlich, und recht am Ort, ob sie gleich augenscheinlich erst durch die so eben verklungene Musik herbeygeführt war. Ein theoretischer Homiletiker möchte sagen, was er wollte — unser alter grauer Kanzel-Rhapsode ergreift mit seinen halb extemporirten Reden alle Herzen, und das mit Recht. Kurz — die ganze Feyer hat kein empfindungsfähiges Gemüth ungerührt gelassen.

B. Diese freundschaftliche Debatte, meine Herren! hilft mir gegen unsern A. auf, mit dem ich vorher über denselben Gegenstand Worte wechselte. Besonders haben Sie, Herr Organist! mit Ihrer Orgel-Beurtheilung von vorne und von hinten, mir zu einer Ansicht verholfen:

Man kann jede Darstellung, ja am Ende jedes Ergebniss überhaupt, nach dieser doppelten Richtung

beurtheilen, von vorn, nach dem Eindrucke, dem Eingreifen in die Gegenwart, dem Gebrauche, der Wirkung; von hinten, ihm in die Karten sehend, nach der Theorie, der Construction, dem Verhältnisse zur Idee. Was uns absolut nicht befriedigt, das können wir uns beziehungsweise sehr wohl gefallen lassen.

Ein Unvollkommenes, von Umständen Bedingtes, aber Zeit und Ort Berücksichtigendes wirkt oft so viel Schönes und Gutes, als das Vollkommnere.

A. Da wird denn alles Mittelmässige, Verfehlte, Schlechte, Geschmacklose, die Gelegenheit abpassend, herankommen, und vor Ihrem süssen Blute Gnade finden.

B. Keinesweges! denn diess ist etwas absolut Ungehöriges. Eine schlechtgestimmte, in Misstönen schnarrende, eine schlecht gespielte Orgel, ein schales Musikstück, ein nicht eingeübtes, eine lahme Predigt hätten uns um eine erhebende Feyer betrogen, ein Schlechtes hätte sich an die Stelle des Zweckmässigen geschoben.

Z. Ich glaube unsern B. zu verstehen. Das Urtheil geht entweder von der Gegenwart aus; wir fragen: wie spricht die Erscheinung, die Leistung an? wie wirkt sie als sinnliche Gegenwart? wie trägt sich ihr Eindruck fort? — oder es geht von allgemeinen Forderungen aus, vom Kunstgesetz; wir fragen: wie ist der Idee, der Theorie, dem Gattungsbegriffe genügt worden? Jenes ist lebens- und kunstfreundlich, dieses ist kritisch.

B. Ganz in meine Seele gesprochen. Das milde, vom Eindruck ausgehende, Urtheil dringt allerdings auch gegen die Genesis, die Construction der Darstellung hin; das strenge Urtheil dagegen fängt beym Genre, den höchsten Kunstforderungen an, und ist meistens zu vornehm, um sich gegen die momentane Zweckmässigkeit vorzubewegen.

In der Kunst wird dieser aristarchische Geschmack doch noch hin und wieder befriedigt, besonders wo sie eine freyschwebende, nicht an Institute gebunden ist; aber im Leben, im öffentlichen, geselligen und häuslichen, im Cultus etc. da tritt aus dem Festen, Althergebrachten ein Neues auf uns zu. Wir finden Jenes voll beengenden Zwanges, verjährter Gewohnheiten, erstarrter Gebräuche, bedingender Verhältnisse, und doch sollen wir hier die Erfüllung unserer innersten Wünsche und Bedürfnisse, unseres tiefsten Sehnens finden. Tausende fühlen sich abgestossen, weil sie dem verholzten Stamme keine frische Lebensthätigkeit, keinen Blüthenstand zutrauen. Zeigt sich eine Blüthe, so behaupten sie geradezu, sie sey taub und rieche nach dem alten Holz, und doch — treten wir näher, nehmen wir den Zweig vor's Auge, unmittelbar wie aus dürrem Reis bricht sie hervor, jugendfrisch, weich, farbig, süss duftend, ein holdes Geschenk der Vergangenheit an die Gegenwart.

A. Was soll dieses Metaphern-Spiel? was ist der langen Rede kurzer Sinn?

B. Der kurze Sinn wird sehr oft nur durch die lange Rede gefunden, wenigstens begriffen. Ich wollte sagen: Das strenge, kritische Urtheil mag da am rechten Orte seyn, wo die Zeit ihr Augenmerk auf eine interessante Erscheinung richtet, wo ein Freygeschaffenes auftritt, ein Neues Bahn bricht, wo ein Muster-Institut gegründet werden will, insbesondere in der Kunst, wenn ein Werk um Classicität ringt, Meisterschaft verkündet, der Nation zur Lust und Erhebung gereichen soll, ihren Geschmack zu bestimmen verspricht; das milde, menschen- und kunstfreundliche Urtheil wird da erwartet, wo das Leben gleichsam einen Abschnitt bildet, einen Ruhepunkt feyert, wo dann ein Akt die Gegenwart zeit-ort-stimmung-gemäss erfüllen soll, wo Individualität, menschliche, sächliche, zweckmässig wirkt, wo unter gegebenen Umständen aus den bereitliegenden Mitteln das Bestmögliche gemacht werden soll. Dort wären individuelle Rücksichten tadelnswerth, hier wären absolute Forderungen grausam. — Wo der Menschengeist bleibendes schafft, da fordert er die Kritik heraus; wo aber die Gelegenheit dem Moment genug thut, da entwaffnet der Erfolg das Urtheil, da schlagen keine allgemeinen Forderungen an.

Was sagen Sie zu dieser Unterscheidung?

C. O. Z. Wir sind damit einverstanden.

A. Ich will sehen, ob ich mich zu einem solchen hartweichen, strengmilden Doppelwesen machen kann. Dergleichen will von Jugend auf exercirt seyn.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar. Am 5ten, im Josephstädter-Theater: *Der*

Wolfsbrunnen, Zauberspiel mit Chören, Gruppirungen und Tänzen in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Roser; Benefice der Dem. Wella; es gehört unter die Thierstücke, deren Epoche, Dank den Musen! vorüber ist.

Am 6ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. L. F. Lange aus Cassel, enthaltend: 1. Ouverture von Rossini; 2. Divertissement für die Clav-Aeoline, arrangirt und vorgetragen vom Concertgeber; 3. Arie von Carafa, gesungen von Dem. Sonntag; 4. Variationen für die Clav-Aeoline; 5. Roudeau brillant für die Violino, von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Johann Witt, dem noch gar zu viel mangelt, um auf seines Meisters berühmten Namen sündigen zu dürfen; 6. Cavatine aus dem *Freyschütz,* gesungen von Dem. Sonntag und mit der Clav-Aeoline begleitet; 7. Finale für das Orchester. — Sowohl die Clav-Aeoline, eine Gattung Phys-Harmonika, als den Spieler, haben wir schon im Theater an der Wien gehört. Erstere eignet sich nur zum langsamen Vortrag; wird im Zimmer wohl gefallen, in grösseren Räumen aber schwerlich Wirkung machen. Das äusserst kleine Publikum verhielt sich passiv.

Am 9ten, im Theater an der Wien: *Die Schwestern von Prag.* Ein Komiker aus Pesth, Hr. Meister, debütirte als Crispin mit Beyfall. Die Aufführung war in ihrer Art gelungen zu nennen; besonders sang Hr. Jäger den Marquis schöner, als wir ihn je hörten, und spielte auch das Violin-Solo im ersten Finale recht artig.

Am 12ten, im Kärntlmerthor-Theater: *Amenie,* historisches Ballet in fünf Aufzügen von Hrn. Henry, mit gefälliger Musik vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz.

Am 14ten, im Theater an der Wien: *Der Kirchtag in Petersdorf,* Posse mit Musik von Wenzel Müller. Hr. Meister gab den Nachtwächter Gottfried.

Am 18ten, ebendaselbst: *Die Fee aus Frankreich,* worin Hr. Meister als Spindelbein gänzlich verunglückte.

Am 19ten, im Kärnthnerthor-Theater: *La gazza ladra,* zum Vortheile des Sigr. Bassi. Folgende Rollen waren anders und unbestritten vortheilhafter, als früherhin besetzt: Ninette, Mad. Fodor; Fabrizio, Sigr. Lablache; Giannetto, Sigra. Rubini; Fernando, Sigr. Botticelli, der erst vor kurzem hier eingetroffen ist. Die Fodor muss man auch in dieser Partie unübertrefflich nennen, und vollkommen jenen Lobeserhebungen beypflichten, welche ihr die Pariser desshalb zollten.

Am 21sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die neue Kettenbrücke an der Donau,* locales Lustspiel mit Gesang in zwey Aufzügen von J. A. Gleich; Musik vom Kapellmeister W. Müller. Eigentlich nur eine aufgewärmte Speise; sonst: *Die alte und neue Schlagbrücke* genannt, und zum Vortheile der Mad. Sartory also aufgestutzt.

Im Theater an der Wien: *Der Dorfbarbier.* Hr. Meister als Adam — erträglich; an dem Darsteller des Lux ist auch nicht die kleinste Spur von einer komischen Ader zu bemerken.

Am 22sten, ebendaselbst: *Das unterbrochene Opferfest,* zum Vortheile des Wächter'schen Ehepaars, das sich jedoch nicht sonderlich dadurch bereichert haben mag; das Haus war sehr leer, obwohl die Aufführung im Ganzen den reichlich gespendeten Beyfall verdiente, besonders Dem. Vio — Myrrha; Hr. Jäger — Murnay; Hr. Seipelt — Mafferu; Hr. Wächter — Inca; Mad. Wächter gab die Elvira, liess aber die grosse Bravour-Arie: „Süss sind der Rache Freuden", welche ganz ausser dem Bereich ihrer Stimme liegt, weg. — Die Rollen des Oberpriesters und des Rocca waren desto schlechter besetzt.

Am 23sten, im landständischen Saale: Concert der dreyzehnjährigen Klavierspielerin Antonie Oster, worin vorkam: 1. Ouverture von Beethoven; 2. „Abschied von England"; neuestes Pianoforte-Concert von Ries; 3. Introduction und Variationen von Lachuer, für das Waldhorn, vorgetragen von Hrn. Lewy; 4. Arie aus der Oper: *La molinara,* gesungen von Dem. Beysteiner; 5. Phantasie und grosse Variationen für das Pianoforte, mit Orchester-Begleitung von Kalkbrenner. Sehr erfreulich sind die bedeutenden Fortschritte, von denen die junge Künstlerin alljährlich so schöne Beweise ablegt, und die sie auch durch den soliden Vortrag beyder interessanten Compositionen neuerdings bethätigte.

Im Josephstädter-Theater: *Der Berggeist,* pantomimisches Ballet von Horschelt, neu in die Scene gesetzt von Occioni; Musik von Riotte. — Wer vor einigen Jahren dieses reizende Feenspiel im Theater an der Wien sah, und sich der Vergleichung zu enthalten vermag, muss gestehen, dass hier alles geleistet wurde, was die Fertigkeiten der Ausübenden, und die Localität der beschränkten Bühne nur immer gestattete

Im Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh hörten wir an demselben Tage zum erstenmal öffentlich Spohr's neues Double-Quatuor, ein Kunstwerk, das dem Componisten schon allein den Ehrenplatz unter den vorzüglichsten Meistern anweisen würde, wenn auch nicht jede seiner Arbeiten denS tempel der höhern Meisterschaft trüge.

Am 28sten, im Leopoldstädter-Theater, als Benefice des Schauspielers Landner, zum 21stenmale: *Der Diamant des Geisterkönigs*; ein Beweiss, dass die Minen von Potosi noch immer an Ausbeute ergiebig sind. Wenn die schnurrige Einkleidung abgestreift wird, zeigt sich in dem entkleideten Skelet eine Allegorie, die man kaum unter der Maske suchen sollte. Der Verfasser versteht sich trefflich auf's Maskiren.

Miscellen. Beethoven, der fortwährend fleissig arbeitet, hat zwey neue Quatuors vollendet. — Kapellmeister Kreutzer wird mit der italienischen Operngesellschaft auf einige Monate nach Neapel abgehen. — Weigl will zu seinem Benefice die *Famiglia svizzera* geben. — Ein hiesiges Journal liefert über Händel's Oratorium: *Jephta*, von Hrn. Hofrath von Mosel übersetzt und instrumentirt, so wie über dessen jüngste Aufführung, so interessante Notizen, dass ein Auszug davon auch unseren Lesern gewiss sehr willkommen seyn wird. Das Oratorium: *Jephta*, heisst es dort unter andern, „ist des unsterblichen Händel's letztes Werk dieser Gattung. Er schrieb es im Jahre 1751, in welchem er früher auch noch zwey andere Cantaten componirte: *the Triumph of Times and Truth*, und: *la Resurrezione*, die jedoch, obschon werthvoll, wie Alles, was aus der Feder dieses Genius kam, dennoch nicht nur *Jephta* bey weitem nicht erreichen, sondern auch seinen übrigen Werken nachstehen. — Das herrliche Werk gehört unstreitig zu des verklärten Meisters allergelungensten Schöpfungen, und ist in diesem Fache der Composition auch eine der erhabensten und wirksamsten. Sehr wahrscheinlich wurde dasselbe zur Zeit seiner Entstehung in London auf der Bühne dargestellt; der dramatische Charakter der Arien und manche andere Einrichtung des Originals bestätigen diese Vermuthung, und der einzige Einwurf dagegen: dass solche Chöre kaum auswendig gelernt werden konnten, fällt gänzlich hinweg, wenn man Händel's Opern kennt, in welchen die Chöre mehr oder weniger auf dieselbe Weise gehalten sind. Ausser der Grösse, Erhabenheit und Kraft der Chöre, wodurch Händel in allen seinen Erzeugnissen unübertroffen, unerreichbar hervorstrahlt, besitzt dieses Oratorium noch den Vorzug höchst anziehender Arien, in welchen Tiefe des Gefühls und Wahrheit des Ausdrucks jeden für diese einzig wahre Schönheit des Gesanges empfänglichen Zuhörer entzücken".

„Die Bearbeitung, durch welche die zahlreichen Kunstfreunde unserer Kaiserstadt mit dieser köstlichen Reliquie des grössten aller Tonsetzer am 24sten und 25sten December vorigen Jahres bekannt wurden, verdanken wir, so wie früher jene des nicht minder grossartigen *Samson*, Hrn. von Mosel, welcher dieselbe bereits vor mehren Jahren für den k. k. geheim. Rath und Kämmerer, Hrn. Grafen Heinrich von Haugwitz unternahm, einen eben so grossen Kenner als Schätzer gediegener Musik, der sie dem Pension-Institute der hiesigen Tonkünstler zur Aufführung überliess".

„Nur ein literarisch und ästhetisch gebildeter Componist, der mit Händels Geist innig vertraut ist und seine hohe Achtung für dessen unvergängliche Werke bey jenen denkwürdigen Productionen des *Messias, Timotheus* etc. durch eine musterhafte Oberleitung genügend bewiesen hat, konnte die schwere Aufgabe so befriedigend lösen, als es dem reinen Kunstsinne und den rastlosen Bemühungen des Hrn. von Mosel, das wahrhaft Gute im Strome der Zeit nicht gänzlich versinken zu lassen, wirklich gelungen ist.

„Die Uebersetzung aus dem Englischen erheischte mehr Sorgfalt in musikalischer Hinsicht, als sie eigentlich Anspruch auf poetischen Werth machen sollte. Wer die Schwierigkeiten kennt, ein Gedicht aus einer fremden Sprache in das deutsche, zu einer schon bestehenden Musik, zumal zu einer Musik zu übersetzen, welche trotz ihrer kunstreichen, contrapunctischen Ausarbeitung, worin sie mit Versen und Worten höchst frey umgeht, doch immer zugleich den Ausdruck dieser Verse und Worte beybehält, wird auch das Verdienst darin vollkommen zu würdigen verstehen.—

„In der musikalischen Einrichtung handelte es sich grösstentheils darum, den Instrumental-Effekt dort zu verstärken, wo — wie die Anlage des Originals zeigt — Händel ihn selbst stärker würde angewendet haben, wenn die heute üblichen Instrumente zu seiner Zeit alle, und in der heutigen Anwendung, bekannt gewesen wären. Ausser dem sind auch jene Stellen, wo in der Original-Partitur

nur ein bezifferter Bass vorkommt, der damals mit den vollen Akkorden der eintretenden Orgel ausgefüllt wurde, durch das blasende Orchester bereichert worden, jedoch alles dieses mit solch einem geläuterten Geschmack und weiser Oekonomie, dass in den hinzugefügten Instrumenten keine fremdartigen Figuren, sondern nur solche, die schon in der Anlage bezeichnet sind, gewählt, und somit der eigenthümliche Styl des Originals nirgends auch nur in der geringfügigsten Kleinigkeit störend verletzt wurde.

„Die Aufführung war (für drey Proben, worunter nur eine mit vollständigem Orchester) gelungen zu nennen. Es war erfreulich, zu sehen, wie die ausgezeichneten jungen Sängerinnen, die seit vier Jahren nur Gesang von entgegengesetzter Gattung vorzutragen gewohnt sind, von dem Gesang im Oratorium ergriffen waren; mit welcher Liebe sie ihn ausführten, und wie tief sie in den Geist der Composition eindrangen. Sowohl Dem. Sonntag (Iphis) als Dem. Unger (Sella) haben sich durch den trefflichen Vortrag ihrer Singparte Anspruch auf den lebhaften Dank der Musikfreunde erworben, und den ihnen zu Theil gewordenen Beyfall im hohen Grade verdient. Auch die Tenorsänger, die Herren Dietze und Rauscher, wovon Ersterer die Hauptrolle — die des Jephta — Letzterer aber den Part des Hamor übernommen hatte, haben sich ausgezeichnete Verdienste um dieses Werk gesammelt. Die Basspartie (Zebul) war durch Hrn. Zeltner besetzt. — Das Orchester und der Chor waren durch die freundliche Mitwirkung einer Menge von auserlesenen Kunstfreunden eben so zahlreich, als trefflich, und ernteten unter der Leitung des rühmlich bekannten Kapellmeisters, Hrn. Umlauf, reichlichen Beyfall. Am ersten Abende verherrlichte der gesammte allerhöchste Hof dieses musikalische Fest mit seiner beglückenden Gegenwart; an beyden Abenden waren Parterre und Gallerien mit theilnehmenden Zuhörern gefüllt; der Enthusiasmus vermehrte sich stets, und sowohl der interessante Siegesmarsch, als der vortreffliche Chor: *Wir beugen uns dem wahren Spruch* u. s. w. musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden.

„Die Freunde derjenigen Gattung von Musik, die mehr kunstvoll als künstlich ist, und ihren Werth in innerer Bedeutung, nicht im äussern Schimmer sucht, sehen mit Sehnsucht einer wiederholten Aufführung dieses herrlichen Tonwerkes (hoffentlich in nächster Charwoche) entgegen“.

Auch dieses Jahr sollen in der kommenden Fastenzeit von den Herren Piringer und Schmiedel wieder vier Concerts spirituels veranstaltet werden: ein wahres Labsal für alle, die sich nicht gern mit Bonbons abspeisen lassen; denn da hört man doch noch unzerstückte Symphonien und grandiose Chöre, indess die Ankündigungen heimischer und fremder Künstler ausser den Paradesätzen zur Entwickelung ihrer Virtuosität selten mehr bieten, als eine immer wiederkehrende Ouverture, sammt Arie, Scene, Cavatine, oder Duo von Rossini, und abermals Rossini, oder von Carafa, Mercadante und Consorten.

Stuttgart, am Ende des Januars. Die Abonnementsconcerte der K. Hofkapelle haben guten Fortgang. Den zwey letzten von sechsen sehen wir noch entgegen. Vom Besuch des ersten war der Einsender abgehalten. Im zweyten trat neben den Leistungen der schon öfters in gegenwärtigen Blättern genannten Instrumental- und Gesangs-Virtuosen, die des ganzen Orchesters in zwei Ouverturen, der einen vom Kapellmeister Lindpaintner, der andern von Beethoven hervor. Man darf wohl behaupten, dass sich jene neben der des grossen Meisters nicht nur hielt, sondern dass sie den gleichen erfreuenden, erhebenden Eindruck auf das Publikum im Ganzen machte. Das dritte Concert gestaltete sich durch die Anordnung des Kapellmeisters L. die einem schon früher in diesen Blättern dargelegten Wunsch unerwartet entgegen kam, zu einem historischen, ohne es desshalb an Unterhaltung fehlen zu lassen. Es wurden nämlich in drey Abtheilungen je vier Stücke gegeben, die jedesmal Einer Epoche angehörten. Ich will bloss die Namen der Componisten nennen:

1. Marenzio 1556. Lulli 1633. Händel 1685. Jomelli 1714.
2. Haydn, Mozart, Viotti, Winter.
3. Spohr, Rossini, K. M. v. Weber, Spontini.

Der sinnige Gedanke wurde recht glücklich realisirt, und erwarb sich bemerkbar den Antheil aller Musikfreunde. Er verdient gewiss öftere Wiederholung und Nachahmung; ja, ich möchte behaupten, es sollte jedes Concert, das der dramatischen Handlung entbehrt, diese durch Anschauung

einer solchen Zeitfolge gewissermaassen zu ersetzen suchen. Die Anordnung erlaubt die verschiedenartigsten Combinationen, und giebt zu den wirksamsten Gegensätzen, den schönsten Effecten Gelegenheit. Im vierten Concerte ward die Ouverture aus *Euryanthe* mit grossem Beyfall aufgenommen. Ludwig Schunke, Sohn des Kammermusikus, kaum funfzehn Jahr alt, spielte mit erstaunlicher Fertigkeit und Präcision einen Satz aus dem A moll-Concerte von Hummel; sein jüngerer Bruder, Ernst, blies mit dem Vater Variationen auf dem Waldhorne, die den werdenden Virtuosen ahnen liessen. So sehr die Leistungen der übrigen Künstler wieder auf's Neue laute Anerkennung verdienen würden, so muss diese doch schon des Raumes wegen unterbleiben. Dem. Graziosi, für diesen Winter hieher berufen, sang zweymal im vierten Concerte. Umfang und Stärke ihrer Stimme sind mässig, aber auch diese italienische Sängerin bewährte wieder die Sorgfalt der dortigen Schule in allem, was den Ton der Menschenkehle von seinen materiellen Banden frey machen kann.

Den 30sten Januar wurde zum erstenmal *der Bergkönig*, neue romantische Oper in drey Akten, Text von Carl Hanisch, Musik vom Kapellmeister Lindpaintner, gegeben. Ein kritisches Urtheil über dieses Musikwerk maasst sich Ref. nicht an: er will bloss von dem Eindrucke reden, den sie auf ihm und andere gemacht, und wie sie aufgenommen worden. Bey dem Lobe, mit dem man in unseren Tagen Musik-Werke belegt, kann man wohl von Unterlassungs-Tugenden reden. Im *Bergkönig* ist unterblieben aller Instrumental-Lärm, alles türkisch-musikalische Tyrannisiren unseres Gehörs und Gefühls; — alles Studirte, Gemachte, Ausgerechnete; — alle Bravour- und Forcestücke und Virtuosen-Todessprünge. Lobenswürdige Leistungen sind: dass der Gesang sein volles Recht behauptet, nicht selten italienischer Modulation geflissentlich sich annähert, dass die Instrumentirung sehr klar und freundlich sich gegen den Gesang benimmt und, ohne uns zu überfüllen, auf den Wegen des Wohllautes uns fortträgt. Gleich die Ouverture ist schön gegliedert und tritt uns hell entgegen. Sie wurde mit einstimmigem Beyfall aufgenommen. Eben so kunstlos-klar führt uns der erste Chor in's Ganze ein. Nicht wenigen Musikstücken wurde lauter Beyfall zu Theil, und nach dem Schlusse ward der Tondichter auf die Bühne gerufen. Er dankte fühlbar bewegt. Es kann niemand entgehen, dass Dichter und Compositeur ein Seitenstück zum *Freyschütz* beabsichtigten, und Aehnlichkeiten in den Motiven eher suchten als vermieden. Eine Parallele beyder Opern wird wahrscheinlich nicht ausbleiben. Dürften wir einen Wunsch aussprechen, der aber auch beym *Freyschütz* anschlüge, so wäre es der, dass die lieblichen Arien, Cavatinen und Duetten nicht bloss durch Chöre, sondern auch durch einige Ensemble-Stücke, in welchen der musikalische Goldfaden mannichfach verschlungen wäre, unterbrochen würden.

Der Dekorateur und Maschinist haben im zweyten und dritten Akte Schönes geleistet; besonders hat das unterirdische Reich des Bergkönigs, der glühende Schein der Metalle an den Felswänden, allgemeines Erstaunen erregt. Es ist kein Zweifel, dass diese deutsche Oper sich auch anderwärts Freunde suchen und gewinnen wird.

Mit einem Sprunge kommen wir vom grössten Instrumente, dem hundertarmigen Orchester, zum kleinsten, der Mundharmonika, gleichsam vom Riesenbaum zum Veilchen oder Vergissmeinnicht, und wenn beyde ihrem Wesen und Charakter entsprechen, so beleidigt die Gesellung nicht.

Hr. Eulenstein von Heilbronn wird seit einiger Zeit in Privat-Gesellschaften auf diesem seinem Instrumente mit freudigem Erstaunen vernommen. Er hat durch Nachdenken und Uebung es weiter gebracht, als alle seine Vorgänger. Er hat dem unbedeutenden Instrumente, das in seinen Schwingungen nur Consonanzen angeben will, die Dur-Tonleiter durch vier Oktaven abgewonnen, und weil er mit verschieden-gestimmten auf's schnellste zu wechseln weiss, so kann er Melodieen mit nicht gewöhnlichen Ausweichungen, ja Variationen darüber geben. Weil der Ton in der Mundhöle sich bildet, so vereint dieses Instrument das Einschneidende der Stab-Harmonika mit dem Beseelten der Menschen-Stimme. In Molltönen lässt es sich, nach Hrn. Eulensteins Erfahrung, nicht spielen, weil es in der grossen Terz vibrirt, dagegen hätte es für diese Spielart die kleine Sexte, welche dem Künstler in den Durtönen stets im Weg ist. Er hat eigens den Generalbass studirt, um durch Theorie seine Ausübung zu erweitern. Man wird den höchstbescheidenen jungen Mann überall gern aufnehmen und hören.

***

Recension.

Armida, Dramma tragico in tre Atti da G. Rossini. Armida, grosse Zauber-Oper in drey Aufzügen, Musik von Joachim Rossini. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Von der Bühne, und auch aus der Partitur, kennet Rec. diese Oper nicht, und weiss über sie nichts weiter, als was die Leser, aus öffentlichen Blättern, auch wissen können: dass sie in Italien, an einem Orte mehr, am andern weniger, in Wien aber sehr gefallen hat. Er hat aber auch nicht über sie, als Drama und Bühnenstück, zu urtheilen, sondern nur über den (wiewohl vollständigen) Klavierauszug der Gesänge, der ja doch von den Liebhabern nur als eine Folge Gesangstücke überhaupt angesehen und benutzt wird. Verlieren Opern, die durch Dichtung und Musik, besonders auch durch genaue Charakterisirung der Personen, allmählig sich entwickelnde, engverbunden fortlaufende Handlung etc. eigentliche dramatische Ganze bilden, dabey: so ist jenes bey den meisten Rossini'schen der Fall nicht, weil diess ihr Fall nicht ist; und das ist so, weil man es in Italien jetzt nicht anders will, auf das Ganze als ein solches gar nicht achtet, sondern nur auf die vorzüglichsten Gesangstücke einzeln für sich, und weil die Operncomponisten, vom Publikum und für das Publikum lebend, sich, sehr natürlich, nach seiner eben herrschenden Neigung richten, und gar nicht darauf ausgehen, Werke zu liefern, die diese eben herrschende Neigung überleben, sondern nur, die sie befriedigen sollen.

Rossini's *Armida* nun, wie sie hier im Klavierauszuge vor uns liegt, enthält nicht wenige ausgezeichnete Gesangstücke, sowohl für eine, als für mehre Stimmen. Diese, so wie auch die weniger ausgezeichneten, sind ganz in der Art, der Erfindung, der Anordnung, dem Geschmack und der Ausführung, auch den Ansprüchen an die Sänger nach, wie seine übrigen ernsthaften Opern, vom *Tancred* an: diese Art aber kennet Jedermann, auch in Deutschland; und so wäre es unnütz, mehr davon zu sagen. Man findet aber hier Folgendes, einzeln genommen. Personen: Ein Sopran, Armida selbst, reich genug beschäftigt, Ein Bass, Idraote, und fünf einander untergeordnete Tenore, unter denen der erste nicht wenig hervorsticht, drey aber auch von, nach der Höhe nicht allzubeschränkten Baritons vorgetragen werden können. Der erste Akt enthält folgende Stücke: Ouverture; gar nicht, was wir Deutschen so nennen, sondern ein blosses: Arrige aures, Pamphile! aber interessant erfunden und hingestellt. (Es versteht sich, dass das kein Tadel seyn soll, sondern nur eine Anzeige.) Einleitung: Chor, wechselnd mit Solo's für eine oder für mehre Stimmen; lebhaft und kräftig. Quartett, vom einfallenden Chore verstärkt, die Stimme der Armida vorherrschend in mehren Tempos; eines der ausgeführtesten, glänzendsten und affectvollesten Stücke der ganzen Oper. Begleitetes Recitativ und Bravour-Arie des Tenors. Langes, überaus reich verziertes Duett zwischen Armida und Rinaldo, in mehren Tempos. Beyde können sich reichlich hervorthun. Finale: Alle vereint, wie sichs gehört, und der Chor; fast lauter leidenschaftliche Sätze. Der zweyte Akt enthält Folgendes: Nach kurzem pathetischen Vorspiele, ein grosser Chor der Geister des Orcus, der die ganze unterirdische Mythologie hervorruft und mit Eigenthümlichkeit behandelt ist. Ein zweyter, heftigerer und kürzerer Chor derselben Geister. Ein kleines, zärtliches Duett für Armida und Rinaldo, mit sehr angenehmen, in der Folge reich ausgeschmückten Melodieen. Finale, in mehren Tempos, heiter und brillant. Unter den Solostimmen hebt sich wieder Armida sonderlich hervor; sie hat ungeheure Figuren zu überstehen. Dritter Akt. Ein angenehmes, dann bravourmässig fortfahrendes Duett für zwey Tenore. Solostimmen und Chor: freundlich und angenehm. Recitativ und Duett für zwey Tenore, gleichfalls freundlich. Grosses Terzett, sehr reich figurirt, für drey Tenore, in zwey Tempos; eines der ausgeführtesten und Hauptstücke der Oper. Finale. Mehre Tempos für Armida und andere Solostimmen, zuletzt der Chor, zu ihnen tretend.

Das Werk ist in Noten und Text schön lithographirt; auch Papier und alles Aeussere sehr gut. Dem italienischen Texte ist ein deutscher beygefügt: es braucht kaum gesagt zu werden, dass solche gänzlich italienische Musik, besonders solcher gänzlich italienische Gesang, auch, wenn irgend möglich, italienisch ausgeführt werden muss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. N°. 10. 1825.

Recension.

Sonate für das Pianoforte, comp. von Anselm Hüttenbrenner. 10tes Werk. Ferstler'sche Kunst- und Musikhandlung in Graetz. (Pr. 2 Guld. C. M.)

Die Provinzen des österreichischen Staates zeichnen sich dadurch, dass in ihnen viel Rühmliches geschieht, ohne dass es die Zeitungs- und Journalposaunen schmetternd verkündigen, vor gar manchen andern deutschen Ländern, und allerdings am meisten vor denen aus, wo das Gegentheil Statt hat. So ist denn auch, was Musik betrifft, in Steyermark eine Gesellschaft zusammengetreten, wie sie wohl überall längst gewünscht, aber noch nirgends zu Stande gebracht worden ist; eine Gesellschaft zur Verbreitung ausgewählter Werke neuer Componisten, unter Autorität und Unterzeichnung von Kennern und hochgeehrten Musikfreunden, welche diese Werke, nach Prüfung, für vorzüglich erkannt haben; woraus sich denn von selbst, und ohne dass es die Gesellschaft bestimmt darauf anzulegen braucht, ergeben wird, dass man diesen von ihr herausgegebenen Werken mit Zutrauen entgegengeht; dass junge, wahrhaft ausgezeichnete Componisten, die sonst unter der ungeheuern Menge Schreibender schwer und spät aufgekommen wären, leicht und bald aufkommen; dass der überschwemmenden Fluth des Mittelmässigen unvermerkt und ohne Streit einigermaassen ein Damm vorgezogen, und dass durch diess Alles das Beste der Tonkunst und achtbarer Tonkünstler, nicht mit Worten, sondern mit der That, gefördert wird. Diess Institut hat aber sich so in der Stille zusammengefunden und organisirt, dass Rec., der (im nördlichen Deutschland) mit offenen Augen, und das nicht bloss in der musikalischen Welt, zu leben gewohnt ist, nur erst durch oben genanntes Musikstück einige Kunde davon erhalten hat, die sich aber noch immer nicht weiter erstreckt, als auf das, was er so eben davon gesagt und was ihn das Werk selbst gelehrt hat. Es ist dasselbe nämlich versandt worden in einer Mappe mit dem Titel: *Musikalische Blumenlese des Steyermärkischen Musik-Vereins: eine Sammlung streng ausgewählter Original-Musikwerke, herausgeg. durch eine vom Musik-Vereine in Steyermark gewählte Redigirungs-Commission.* 1stes Heft. Und der Sonate selbst ist am Schlusse die lithographirte Unterzeichnung beygefügt: Im Manuscripte gesehen, zum Stiche vorzüglich geeignet befunden, und nach dem Drucke revidirt von der Redaktion etc. Grätz etc. Jäger, Secretair des M. V.s. E. Hysel, Kapellm. des M. V.s. — So ist's recht, und auch genug; und wird recht und genug bleiben, so lange der Verein mit Geist und Ernst verfährt, sich vor Gevatterschaften und anderm Einflusse des Persönlichen hütet, und ganz ruhig seinen Weg fortgeht.

Bey diesem Werke ist er offenbar so verfahren; und so haben wir durch ihn ein Klavierstück erhalten, das in jeder Hinsicht unter die besten derselben Gattung, die uns die letzten Jahre gebracht, gezählt werden muss; und auch ein Componist ist uns dadurch bekannt gemacht worden, von dem wir in unseren Gegenden noch nie den Namen gehört hatten: ein Componist, der achtungsvolle Aufmerksamkeit verdient, und von dem sich um so mehr für die Folge erwarten lässt, da er, wenn uns die Nummer auf dem Titel nicht täuscht, noch jung zu seyn scheint. Seine Erfindungen sind edel und mannichfaltig; was er sagt, gehört ihm wirklich eigenthümlich zu: es ist nicht von zurückgebliebenen Anklängen der Arbeiten Anderer

nur anders zusammengestellt und anders geführt, verziert oder sonst zugestutzt. Seine Harmonie und Ausarbeitung ist vollstimmig-gründlich, ohne Ueberladung oder Künsteley, und gleichfalls nicht bloss angenommen, sondern nicht selten wahrhaft neu und ihm eigen. Seine Kenntniss und Benuzzung des Instrumentes wird Jeder sogleich meisterhaft finden. Dabey weiss er Maass zu halten: die Sätze sind zwar ausführlich, aber nicht zu lang; zu spielen zwar keinesweges leicht, aber nicht so übertrieben schwer, dass Einer wenig mehr in der Welt müsste zu thun haben, als Klavier spielen, wenn er sie vollkommen ausführen sollte. Sollte Rec. denen, die, wie er bisher, Hrn. H. und diese seine Arbeit noch gar nicht kannten, durch einen Vergleich (der aber, wie jeder, hinkt, und der Eigenthümlichkeit des Hrn. H. durchaus keinen Eintrag thun soll) einigermaassen anschaulich machen, wie diese Sonate beschaffen sey: so wüsste er keinen bessern, als: der Erfindung, dem Ausdruck und dem nach, was man, ohne es mit dem Worte zu genau zu nehmen, den Geschmack zu nennen pflegt, scheint sie ihm den Beethoven'schen aus dieses Meisters früherer Zeit am ähnlichsten; der harmonischen Stellung und Ausarbeitung nach, so wie auch, was die Behandlung des Instrumentes betrifft, gleicht sie mehr den grösseren der Sonaten J. B. Cramers. Was das Beydes sagen will, weiss ein Jeder; und so wird auch ein Jeder ohngefähr abnehmen können, ob die Sonate für ihn sey oder nicht. — Sie bestehet übrigens aus einem Allegro moderato, ernst, doch gar nicht trübe, gemässigt, doch lebendig und kräftig, bey aller gründlichen Ausarbeitung doch mehr auf Wirkung des Melodischen angelegt. F dur, C-Takt. Es folgt ein Scherzando, Allegro vivace, A moll, wechselnd mit A dur: ein gar wunderlicher, scharfer, humoristisch aufreizender Satz. Nun kommt ein grosses Finale: Allegretto vivace, Zweyvierteltakt, aus F dur, aber nach welchen Tonarten allen hinübergreifend! ein wahres Bravourstück, gleich im Thema eigen und pikant zur Genüge, in der durchaus soliden und bis zur Hartnäckigkeit beharrlichen Ausarbeitung trefflich und originell, an Wirkung feurig und affektvoll. Und so bietet das Ganze auch eine sehr wohl zusammenhängende, psychologische Folge, und steigert sich vom Anfange bis zu Ende, auch in diesem Betracht, immer mehr. Da der Verf. überall einen klaren und besonnenen Geist verräth, so vermuthet Rec., dass er, um diese Steigerung der Empfindungen, ohne allen Rückblick und ohne dass dem Zuhörer einiger Nachlass oder ein angenehm geschweifter Nebenweg, der dann wieder zur eigentlichen Bahn einlenkte, gegönnet würde, zu Stande zu bringen, der Sonate kein Adagio gegeben hat. Sonst wäre diess zu bedauern; und das um so mehr, da eben dieser Verf., wenn nicht alles trügt, Adagios schreiben könnte, wie sie, für das Pianoforte, jetzt nur Wenige schreiben können oder mögen.

Der Stich ist correkt und schön; das Papier und alles Aeussere kann nicht besser seyn.

Wir wünschen dem Verf. zu diesem, für unsere Gegenden ersten Werke, und dem Vereine zu seinem Debüt damit, Glück. Von den ferneren Bemühungen des Vereins versprechen wir uns das Beste. Ist es ihm nur erst gelungen, mit noch einigen Werken gleichen Gehaltes und Werthes hervorzutreten: so wird er gewiss auch Ursache bekommen, mit dem Erfolge, an was man auch bey diesem Worte denke, zufrieden zu seyn; denn alsdann wird man überall anfangen, nach seinen Ausgaben zu fragen, und in kurzem wird sich sein Credit befestigt haben. Aber freylich: auch nur einige Missgriffe, vielleicht aus Gefälligkeit und persönlichen Rücksichten, würden dem gesammten Unternehmen einen Stoss geben, der schwer und nur spät erst wieder ausgeglichen werden könnte; denn, wer wenig empfängt, wo ihm nichts weiter versprochen ist, als dass er nur irgend Etwas empfangen werde, der verschluckt's; sagt: warum hast du's genommen! und vergisst's: wer aber wenig empfängt, wo ihm etwas Vorzügliches versprochen ist, der nimmt's übel, und schmält, und grollt wohl auch noch lange hintennach. Rec. wünscht sehr durch diese seine Anzeige auf das Publikum und auf den Verein so zu wirken, wie aus seinen Worten selbst hervorgeht, dass er wirken möchte. Dass bey ihm nichts Persönliches mituntergelaufen, wird man um so leichter glauben, wenn er versichert, dass er ohngefähr hundert Meilen von Grätz entfernt lebt, dass er alle bey dieser Gelegenheit genannte Namen zum erstenmale in seinem Leben hört, und dass die genannten Herren den seinigen gar nicht erfahren sollen.

Nachrichten.

London, im Januar 1825. Nach einer langen Reihe von Jahren ist endlich einmal der Fall eingetreten, dass Britanniens Hauptstadt das gewöhnliche Winter- und Sommervergnügen einer italienischen Oper entbehrt. In der That ein sehr unwillkommenes Ereigniss für alle diejenigen Einwohner des östlichen Londons, welche so gern nach jeder Gelegenheit haschen, mit der höhern Klasse des westlichen Theiles in Berührung zu kommen, wozu sich durchaus kein schicklicherer Ort darbot, als gerade des Königs Theater (so heisst jene Oper vorzugsweise), allerdings eine Hör-Bühne, aber, wenn man das Wortspiel zu gute halten will, noch weit mehr eine Schaubühne für Rang, Schönheit und Reichthümer aller Art. Den italienischen Sängern und französischen Tänzern ist dieser Unfall ein Gegenstand der verzeihlichsten Trauer. Das hässliche Rabenheer nimmersatter Rabulisten (hinc illae lacrymae) ist in Angst und Verzweiflung, dass ihm das Aas, woran es so lange Jahr aus Jahr ein genagt, auf immer entzogen werden möchte. Die grosse Volksmasse aber, welche von jeher auf alles Ausländische mit scheelen Augen sieht, ist eher erfreut, als betrübt; denn die unverhältnissmässig höhere Besoldung der fremden Künstler als die der eingebornen, und die ungeheuren Summen, welche nach ihrer Meynung unnützer Weise dergestalt an Ausländer verschwendet wurden, waren ihr immer ein grosses Aergerniss. Was aus der Oper eigentlich werden wird, weiss Niemand; dass aber nichts Gescheutes dabey herauskommen kann, so lange sie in den Händen der Rechtsgelehrten bleibt, ist leicht einzusehen. Benelli, der letztes Jahr bey der Verwaltung der Oper so zu sagen Alles in Allem war, wurde vorige Woche förmlich bankerott, und drey der vorzüglichsten Sänger haben öffentlich einen Prozess gegen einen andern Theilhaber (den Buchhändler Ebers) zur Erlangung ihres rückständigen Soldes eingeleitet. Ein interessanter Aufsatz über die italienischen Oper im vergangenen Jahre, besonders in Beziehung auf die Ausgaben und Einnahme dieser Anstalt, befindet sich in der so eben erschienenen 24sten Nummer des *Quarterly Musical Magazine and Review*. Hr. Bacon, der Herausgeber, hat diese Data aus den zuverlässigsten Quellen, und wir tragen daher kein Bedenken, die Berechnung der Ausgaben vom vorigen Jahre in buchstäblicher Uebersetzung hier wiederzugeben.

Rossini (Componist)	Ł. Strl.	1000
Mad. Ronzi de Begnis (ausser einem freyen Benefice)		1450
– Pasta		1400
– Colbran Rossini		1500
– Caradori		500
– Vestris		600
– Biagioli		200
– Graziani		200
Signore Garcia		1000
– Curioni (ausser einem Benefice)		800
– De Begnis		800
– Remorini		700
– Parto		700
– Benetti		500
– Placci, für wenige Abende		200
– Rosichi		250
– Franceschi		200
Tänzer.		
Mons. Aumer, Balletmeister	Ł. Strl.	1000
Mad. Le Gros		1200
– Ronzi Vestris		1000
Mlle. Noblet		800
– Idalice		600
Mad. Aumer		600
Mr. Albert		1000
Mad. Vestris		900
Mr. Ferdinand		700
– Le Blond		600
– Venafra		300
– Boisgerard		300
– Guillet		400
Signor Coccia		300
– Spagnoletti, Musikdirector		250
Director des Ballets		200
Centroni (Hoboe)		200
Der Fagott		150
Der Soufleur (The prompter)		150
Der Director der Chöre		160
Die Coulissenmahler		1000
Ballettänzer (Corps der)		6000
	Ł. Strl.	29,760

Ausgaben für jeden Abend insbesondere:

Der Chor	Ł. Strl.	12
Das Orchester		50
Aufwärter		10
Erleuchtung (Gas und Oel)		25
Für jeden Abend	Ł. Strl.	97

Also jährlich	Ł. Strl.	6000
Miethe		10000
Summa summarum	Ł. Strl.	45000

Zu dieser Ausgabe des Jahres 1824 kommt noch das Honorar der Mad. Catalani und die der Garderobe, so dass sich das Ganze auf L. Strl. 50,000 anschlagen lässt. Hr. Bacon setzt die jährliche Einnahme auf L. Strl. 69,000 an, nach einer sehr umsichtigen Berechnung, zu welcher aber hier der Raum mangelt.

Ein gleicher Unstern hat über die Philharmonische Gesellschaft, das wichtigste musikalische Institut nächst der Oper, gewaltet. Sie hat drey Künstler verloren, deren Ersatz wenigstens für den Augenblick ganz unmöglich ist: Dragonetti, Puzzi und Centroni. Man hat öfters behauptet, dass Dragonetti auf dem Contrabass in Europa nicht seines Gleichen habe; und wahrlich, wer die Leichtigkeit und Kraft kennt, mit welcher er die schwierigsten Stellen darauf ausführt, kann nicht anders glauben, als dass er es auf diesem Instrumente zur höchsten möglichen Vollkommenheit gebracht habe. Bey allen grossen Musikaufführungen, besonders in den Symphonieen und Ouverturen, ist er immer der Leitstern für das ganze Orchester; so gewaltig dringt er selbst durch die ersten Violinen durch, und so unfehlbar glaubt man ihn im Takte. Der Verlust dieses einzigen Künstlers ist für obige Gesellschaft um so empfindlicher, weil Beethoven seine neueste (neunte) Symphonie mit besonderer Rücksicht auf Dragonetti geschrieben, und einige sehr schwierige, nur von ihm ausführbare Solostellen für den Contrabass darin angebracht haben soll. Die Ursache seines Abganges ist, wie hier immer, eine leidige Geldangelegenheit. Dragonetti hatte, so wie Lindley, der berühmteste hiesige Violoncellist, vorzugsweise vor den übrigen Mitspielern, deren Leistungen für jeden Abend im Durchschnitt nur mit ungefähr drey bis vier Pfund belohnt werden, funfzig Guineen für die acht Concerte. Diess dünkte ihn mit einem Mal eine zu geringe Anerkennung seiner Talente und er forderte ohne Weiteres das Doppelte: L. Strl. 105; welches die Directoren, um der ersten Violinisten willen, welche als Anführer auch nur funfzig Guineen erhalten, natürlich nicht bewilligen konnten. Warum die Herren Puzzi und Centroni sich zurückgezogen haben, ist nicht bekannt geworden, aber ihr Verlust ist fast nicht minder zu bedauern. Beyde sind sehr berühmte Virtuosen, Puzzi auf dem Horn und Centroni auf der Hoboe, und beyde haben hier mehrmals grosse Bravourstücke von eigener Composition mit dem glänzendsten Beyfalle aufgeführt. An Blasinstrumenten sind wir hier zu Lande in der kläglichsten Armuth; so wunderbar es klingen mag, so ist es dennoch gegründet, dass nach Griesbach's Tode, der leider vor wenigen Wochen erfolgte, im ganzen Reiche keine leidliche Hoboe aufzutreiben ist.

Alles ist hier darauf gespannt, was Hr. von Beethoven für eine Antwort auf die von der Philharmonischen Gesellschaft an ihn ergangene Einladung, hieher zu kommen, ertheilen wird. Das Honorar für diesen Ehrenbesuch soll L. Strl. 500 oder so viele Guineen seyn, mit Einschluss der Reisekosten. Für einen Mann wie Beethoven, dessen Riesenwerke Jahr aus Jahr ein die Hauptstützen jener Gesellschaft gewesen, ist diess Anerbieten bey ihrem Reichthum eine wahre Lumperey, und hoffentlich wird der grossherzige Künstler dasselbe nach Verdienst zurückweisen. Entweder anständig und gebührlich, oder gar nicht! Man bedenke nur, was Rossini dafür erhielt, dass er sich einige Male dem Englischen Publikum am Pianoforte zeigte; denn bekanntlich schrieb er während seines Hierseyns gar nichts.

Die Concerte zu Bath, unter der Leitung der Herren Loder und Smart, welche seit ihrem Entstehen vor drey oder vier Jahren so glänzend unterhalten wurden, haben wegen Mangel an Unterstützung aufhören müssen.

Die Oratorien zu Coventgarden und Drury-Lane, unter der Verwaltung des allbekannten Charles Bochsa, sind auch bankerott und kommen, wie es heisst, dieses Jahr nicht zu Stande.

C. M. v. Weber's *Preciosa* wird nächstens im Coventgarden-Theater in die Scene kommen. Das Glück des *Freyschütz* wird sie nicht machen. — Eben da dieses abgehen soll, wird es bekannt, dass Herr von Beethoven unter den angebotenen Bedingungen nicht nach London kommen will.

Aus Magdeburg, Ende December 1824.

(verspätet.)

Nach meinem letzten Berichte über die Musik in Magdeburg möchte der Leser unsere Stadt für eine musikalische Wüste halten. Indessen haben wir seit Anfang des Winters mehre gute Concerte gehabt, von denen ich kürzlich das Bemerkenswerthe melden will.

Nicht weniger als vier Gesellschaften haben jetzt Winterconcerte, nämlich die *Loge*, die *Harmonie*, die *Vereinigung* und die Gesellschaft *zur Freundschaft*. Diese letzte Gesellschaft gehört nebst der *Vereinigung* dem mittleren Bürgerstande an, und mich dünkt, es sey ein gutes Zeichen fortschreitender Bildung jedes Standes, wenn die schönen Künste in ihm heimisch werden.

Erwägt man, dass, bey dem Mangel an Theatersängerinnen, eine gewisse Einseitigkeit der Concerte nicht zu vermeiden war, so muss man anerkennen, wie sehr es gelungen ist, ihnen dennoch ein so hohes Interesse zu geben, als oft durch weit grössere Mittel nicht erreicht wird. In Hinsicht der Logen-Concerte trug die Unterstützung des Seebach'schen Gesangvereins viel zu demselben bey. In den übrigen Concerten sangen entweder einzelne Dilettanten, oder es war in den Instrumentalstücken meistens genug Abwechselung.

In vier Abonnements-Concerten der *Loge* gab man Symphonieen von Beethoven in C dur und in F, Mozart in C mit der Fuge und Haydn in Es mit dem Paukenwirbel. — Ouverturen gab man von Schulz zu *Faust*, Beethoven zu *Prometheus* und *Egmont*, Lindpaintner zu *Moses*, Pär zu *Sophonisbe*, Vogel zu *Demophon*, Winter zu den *feindlichen Brüdern*. Die von Lindpaintner zu *Moses* war den meisten unbekannt; sie ist im modernen Effektstyle geschrieben und wurde beklatscht. — An Solosachen wurden vorgetragen: Polacca für Klarinette von Pechatzeck, ein Stück im Passagencharakter, geblasen von Hrn. Feldt; Variationen für die Oboe von Hummel, geblasen von Hrn. Brenner, einem Musicus des hiesigen Militärmusikcorps, der sich durch die Behandlung seines schwierigen Instrumentes sehr auszeichnet; Variationen für zwey Violinen, Cello und Orchester, über die Romanze aus *Joseph* von Méhul, von L. Maurer, vorgetragen von den Hrn. Mühling, Seese und Nieper, (letzterer Dilettantist); Concertante für Oboe und Fagott von Westenholz, geblasen von den Hrn. Brenner und Krause, eine Composition, die hier und da etwas ältlich klingt, aber von erfreulicher Solidität und Gemüthlichkeit ist. Die Solospieler erhielten alle Beyfall. — Die Gesangstücke waren: der grösste Theil des zweyten Aktes der Oper *Armida* von Righini, eine herrliche Musik, deren Ausführung dem Seebach'schen Singverein vielen Beyfall erwarb. Besonders gefiel ein Terzett, und unter den Chören der liebliche, klagende Gesang von Armidens Frauen: „Königin, verlassen, was wird dein Schicksal seyn!" welcher von den Oberstimmen so zart vorgetragen ward, als es die höchst anmuthigen Melodieen erfordern. Die Sopran-Solos waren durch Dem. Zumbach sehr gut besetzt; die Tenor-Solos wurden auch nicht übel gesungen, und die Herren Sänger können gut werden, wenn sie sich üben. — Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, worin Mad. Cuny den Sopran, wie immer, recht gut sang. — Arie aus *Griselda* von Pär, mit obligater Violine, von derselben, und eben so gut gesungen. — Männergesänge ohne Begleitung von Kreutzer, Spohr und Mühling. Hr. Bonte erwarb sich vielen Beyfall durch den Vortrag zweyer Lieder, die mit Chorbegleitung im pianissimo arrangirt waren, das erste: „Mir auch war ein Leben aufgegangen" aus Himmel's *Urania*, mit Variationen; das zweyte aus den Liedern mit Guitarre von Mühling: „Laura betet". Beyde Compositionen sprachen das Gemüth ganz besonders an.

In dem Concerte zum Besten der Armen, in der Loge, gab man die Symphonie von Beethoven in D. — Arie aus *Camilla* von Pär, vortrefflich gesungen von Mad. Cuny; Pianoforte-Concert von Cramer in E♯, gespielt von Hrn. Mühling. Dieses Concert ist zwar nicht mit den langgestreckten Wiener Applaus-Figuren übersäet, die wie Bohnen hervorschiessen, auf denen Niemand gen Himmel steigt, als Virtuosen und — Münchhausen; es ist auch nicht mit den Irrlichtern einer ungezügelten Phantasie gefüllt, die nur dann leuchten, wenn sie aus dem Kopfe eines Beethoven oder M. v. Weber hervorgehen, und deren Schein uns anderswo gewöhnlich in den Sumpf führt; aber es ist in dem ächten Cramer'schen Style geschrieben, das heisst in demjenigen, dessen Schwierigkeiten auch nur von sehr sicheren Händen zu überwinden, doch stets in dem Wesen der Composition begründet sind; ferner ist es vom Anfang bis zum Ende von solchem Feuer und solcher Anmuth erfüllt, beyde mit Begeisterung empfunden und verständig benutzt, dass es weit höher, als die meisten Virtuosen-Concerte steht, und keiner Mode unterworfen ist. Eine so kraftvolle Composition verlangt vor allen Dingen einen männlichen Vortrag, und ein Instrument, welchem viel zu bieten ist, und welches auch viel wieder giebt. Die genannte Art des Vortrags besitzt Hr. Mühling in hohem Grade, aber die letztere Bedingung war leider nicht

erfüllt. Das Instrument war ein Wiener Flügel, stark und hart; doch gebe ich zu, dass der Bau des Saales seiner vollen Wirkung hinderlich war. — Im zweyten Theile des Concerts gab der Seebach'sche Gesangverein die Messe in C dur von J. Haydn, No. 2. der bey Breitkopf und Härtel erschienenen Partituren, eine Kirchenmusik, welcher wir an Popularität, die jedoch immer höchst edel bleibt, an Lieblichkeit der Melodieen, und blühender Instrumentirung fast Nichts zur Seite setzen können. Unter den vielen ausgezeichneten Sätzen heben wir nur heraus: das *Qui tollis*, Bass-Solo mit Chor und obligatem Violoncelle; das *Incarnatus*, erst Adagio von erschütternder Wirkung, bis zum *et resurrexit*, von da an Allegro, Freude und Jubel erregend, und mit dem: *et vitam venturi* durch eine solche Fuge geschlossen, wie man sie nur von Haydn kennt; endlich das *Agnus dei*, zuerst ein unbeschreiblich anmuthiges Adagio und dann ein sehr lebhaftes Allegro. — Dem. Zumbach sang die Sopran-Solos ziemlich gut; das Benedictus, ein Quartett, holperte etwas; die Chöre fehlten ein einziges Mal, und da kaum bemerklich, waren aber im Uebrigen sehr brav.

In den vier Concerten der *Harmonie* gab man: Symphonieen von Mozart, in Es und G♭, von A. Romberg in D und von Eberl in Es. Die erste Symphonie ward sehr gut executirt, die Ausführung der in G moll wollte Ref. aber nicht gefallen. Unser Orchester, welchem wir übrigens alle Anerkennung schuldig sind, scheint, trotz seiner sehr lobenswerthen Eigenschaften, zu kalt für diese Pracht-Symphonie, welche wohl die leidenschaftlichste ist, die je geschrieben wurde, versteht sich mit diesem Grade von geistiger und technischer Schönheit, denn ohne solche Prädicate möchte es nicht gar schwer seyn, leidenschaftlich zu schreiben. — Ouverturen gab man: von Righini aus *Armida*, von A. Romberg in C, Beethoven zu *Prometheus*, Mehul aus *Joseph*, Weber aus dem *Freyschütz*, Spohr in D, Seyfried in D. Die letzte war neu, von vielem Effekt, aber dieser weit hergeholt, dabey ohne grosse Originalität. — An Solo-Sachen: Rondeau für Pianoforte mit Orchester, von Prinz Louis von Preussen, recht gut gespielt von Hrn. Kämmerer; Klarinetten-Concert von Spohr in C♭, geblasen von Hrn. Feldt, das Adagio sehr schön, das übrige weniger befriedigend, mit etwas abgerissenem Vortrage; Klarinetten-Concert und — Quintett von Mozart, beydes Meisterwerke, die ein Jeder hoch hält, das erstere mit dem himmlischen Adagio, welches bis jetzt noch in keinem neueren Concerte für diess Instrument erreicht ist; beyde wurden gut geblasen von Hrn. Feldt und waren allen Musikfreunden ein wahrer Ohrenschmaus; Phantasie für Oboe von Ferling, von Hrn. Brenner geblasen, eine ziemlich vornehme Composition ohne vielen Gehalt; Rondeau für Fagott von Lindpaintner, recht zweckmässig gesetzt. Hr. Krause, der es vortrug, blässt viel Noten, aber ohne Modulation des Tones, welches jedoch zum Theil am Instrumente liegen mag; Violin-Concert von Viotti in H moll: unter den schönsten Violinconcerten, die ich hörte, dasjenige, welches mir in Hinsicht auf seinen heroischen Styl und seinen tief bedeutenden Charakter am meisten gefiel. Hr. Musikdirector Mühling spielte es mit ausserordentlichem Beyfall. — Die Gesangstücke waren: Arie aus den *Ruinen von Babylon*, von Winter, sehr fertig vorgetragen von Dem. Zumbach; Arie aus *Urania* von Himmel, von derselben gesungen. Ich würde behaupten, dass kleine Lieder nicht für ihre Stimme passen, hätte sie nicht kurz darauf ein solches vortrefflich vorgetragen. Es war eine Composition von Mühling, aus einem seiner ersten Liederhefte mit Klavierbegleitung, auf den Text von Göthe: „Kennst du das Land"; zwar nur eine Kleinigkeit, aber gewiss von hohem musikalischen Werthe. Der Componist hatte das Liedchen so instrumentirt, dass eine Klarinette und zwey Hörner die letzten Noten der Schlüsse, in einem Nebenzimmer, gleichsam als Echo, wiederholten: ein sehr glücklicher Gedanke, welcher ihm den lebhaften Dank des Publikums erwarb. Die Leistungen der Dem. Zumbach wurden übrigens mit vielem Beyfalle aufgenommen; endlich wurden an Gesangsachen noch mehre Lieder für Männerstimmen ohne Begleitung gegeben.

In zwey Concerten der *Gesellschaft zur Vereinigung* gab man: die Symphonie von Haydn in Es, C-Takt, und von A. Romberg in Es; Ouverture von Cherubini aus dem *portugiesischen Gasthofe*, von Winter aus *Marie von Montalban*, von Beethoven aus *Fidelio*, von Weber aus dem *Freyschütz*; Rondeau für Pianoforte mit Orchester, von Hummel, A dur, gespielt von Dem. Seebach, Tochter eines Organisten aus Nordhausen, der bald nach Magdeburg kommen wird, um an der St. Johannis Kirche angestellt zu werden. Concert für Klarinette von M. v. Weber, in Es, geblasen

von Hrn. Feldt; Arie aus *Armida* von Righini, gesungen von Dem. Seebach. Diese hat eine nicht starke, doch angenehme Stimme, (die durch grosse Befangenheit freylich des Portamento beraubt war) viel Ausbildung für eine Dilettantin und einen reinen Ton. Endlich gab man noch Gesänge für Männerstimmen ohne Begleitung.

In einem Concerte der Gesellschaft *zur Freundschaft* hörten wir: Symphonie von Beethoven in Cdur; Potpourri über Thema's aus dem *Freyschütz* von Braun, geblasen von Hrn. Feldt; Variationen für die Oboe von Hummel, geblasen von Hrn. Brenner; Ouverturen aus *Don Juan* und von Fr. Schneider. Die Musik nimmt sich in dem Saale dieser Gesellschaft, wegen der regelrechten Verhältnisse seiner Bauart, besser als in allen übrigen aus.

(Der Beschluss folgt.)

Weimar. Am 22sten Februar gab Hr. Zizold, Virtuos auf der Flöte, ein öffentliches Concert, in welchem er ein Concert von Dulon und Variationen von Fürstenau so ausgezeichnet brav blies, dass er sich die gegründetesten Ansprüche auf den Namen eines wahrhaft trefflichen Flötisten erwarb. Dieser junge bescheidene Mann überwand in heisser Liebe zur Kunst und zu seinem Instrument alle Schwierigkeiten, die ihm beengende Verhältnisse auf dem Wege des Künstlers früher entgegenstellten, errang sich durch eisernen Fleiss als Autodidakt schon grosse Fertigkeit und gab dann seinem Spiel eine seltene Vollendung durch den Unterricht des berühmten Fürstenau in Dresden, welchen eine Zeitlang zu benutzen ihm gelang. — Eben jetzt ist er im Begriff, eine grössere musikalische Reise zu unternehmen. Ref. wünscht durch diese Zeilen das musikalische Publikum nur aufmerksam auf ihn zu machen — Achtung und Beyfall wird er sich dann schon selbst als Mensch und Künstler überall zu verschaffen wissen.

Hrn. Zizold's Concert wurde durch Unterstüzzung der Frau von Heygendorf, des Hrn. Musikdirectors Eberwein und der Grossherz. Kapelle sehr verschönert. Frau von Heygendorf sang eine hinreissend liebliche Arie aus *Zelmira* von Rossini (mit obligater Harfe, brav gespielt von der talentvollen Dem. Marie Schmidt) und die von Sigra. Catalani arrangirten Rhode'schen Violinvariationen mit dem tiefen Ausdruck und der Virtuosität, welche ihr immer den rauschendsten Beyfall sichern, und Hr. Musikdirector Eberwein spielte ein Violinconcert von Bohrer so gediegen und trefflich in jeder Hinsicht, dass sein Spiel nichts zu wünschen übrig liess, als den Wunsch, es öfter hören zu können. Beethoven's Symphonie No. 1., erster Satz, eröffnete und deren letzter Satz beschloss das Concert, das sich eines sehr zahlreicher Zuhörer und in allen seinen Theilen des lebhaftesten Beyfalls desselben erfreute. *A. F. Häser.*

Der talentvolle deutsche Componist L. G. Reissiger, dessen Oper *Dido* vor zwey Jahren in Dresden aufgeführt wurde, ist jetzt, von dem Könige von Preussen unterstützt, auf Reisen zu seiner fernern Kunstausbildung. In Paris hat er während seines dortigen Aufenthaltes als Componist viel Glück gemacht. Jetzt befindet er sich in Mailand, und wird nun nach Bologna gehen, um die dasige musikalische Bibliothek genau kennen zu lernen, dann gegen Ende März in Rom eintreffen.

Ein Wort über die Kirchenmusik in Paris.

In Deutschland, wo alle Musik-Gattungen auf einer so hohen Stufe der Vollkommenheit stehen, kann man sich wohl schwerlich einen Begriff machen, wie tief in Paris (das heisst: in Frankreich überhaupt) die Kirchenmusik herabgesunken ist, indess andere Zweige der Tonkunst hier in der schönsten Blüthe prangen.

Das Resultat der Vereinigung der Chor-Stimmen aller Kirchen in Paris (mit Ausnahme der königl. Hof-Kapelle) würde gewiss äusserst unbedeutend ausfallen. Selbst in den reichsten Pfarrkirchen bekommt man nichts zu hören, als den monotonen Choral-Gesang, von dem fürchterlichen Serpent im Einklange begleitet, der sich bey den Final-Noten durch eine Folge aufsteigender Raketen, der Aliquot-Theile derselben (die freylich oft mit dem Schlussfalle nicht die entfernteste harmonische Verwandtschaft haben) für die lange Weile entschädigt, die dieser Sing-Sang verursachen muss. Die an allen Pfarrkirchen ehemals bestehenden Singanstalten (maitrises de chant) sind durch die leidige Revolution zerstört worden, und das Wieder-Aufbauen ist um so schwieriger, da man hier Kirchenmusik durchaus als Nebensache betrachtet, sie auch wohl gar, als Zerstreuung verursachend, verdammt. Dass es unter so

bewandten Umständen hier vorzüglich an Oberstimmen fehlen müsse, wird man leicht begreifen, und diesem Uebelstande ist vor der Hand um so weniger abzuhelfen, da die hiesigen Pfarrer durchaus nicht gestatten wollen, dass Frauen in ihren Kirchen singen. Nur der königl. Hof-Kapelle allein ist es vorbehalten, die Oberstimmen durch Frauen zu besetzen, unter welchen sogar (zum grossen Aerger der Ueber-Frommen) mehre unserer ersten Theater-Sängerinnen sich befinden.

In den hiesigen lutherischen und reformirten Kirchen ist der musikalische Theil des Gottesdienstes, wo möglich, noch erbärmlicher bestellt, als in den katholischen. Es mag wohl nur Mangel an richtiger Umsicht seyn, dass die Kirchenvorsteher jener Gemeinden bisher keinen Versuch gemacht haben, mit ihren übrigens guten Schulanstalten einen zweckmässigen Sing-Unterricht zu vereinigen. Mit geringen aber gut angewandten Mitteln würde es einem eifrigen Manne gewiss gelingen, für die gute Sache fruchtbar zu wirken *). Einen solchen, durch seinen Eifer für den Kirchengesang sehr verdienten Mann hat hier die katholische Kirche neuerlich an Hrn. Choron, dem Director der königl. Singschule, welcher bereits durch mehre gute Elementar-Werke rühmlichst bekannt ist. Hr. Choron richtet nun seine ganze Lehr-Anstalt (von der zu sprechen ich schon wiederholt Gelegenheit gehabt habe) auf den Kirchen-Gesang. Er hat zu diesem Behufe so eben ein neues Choral-Buch **) herausgegeben, in welchem er bekannte Choral-Melodieen (als Mittelstimme behandelt) mittelst beygefügter Ober- und Unterstimme im einfachen Kontrapunkt (Note gegen Note) recht zweckmässig begleitet. Man muss Hrn. Choron's unermüdetes Streben um so dankbarer erkennen, da er wirklich mit grossen und vielfältigen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Glücklicherweise erfreut er sich des besonderen Schutzes des Vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, der als „chargé de la section des beaux arts" über diese dem Ministerium „de la maison du Roi" untergeordnete Lehranstalt zu verfügen hat, und von dessen gutem Willen für das Gedeihen der Sache sich viel hoffen lässt.

Neukomm.

*) Sonderbar genug ist es allerdings, dass in den Staaten Sr. allerchristlichsten Majestät die Israelitische Gemeinde allein einen würdigen Kirchengesang hat, wiewohl man auch hier manches profane, störende, abgestellt wünschen muss. Die schöne, weit ausreichende Bassstimme des Vorsängers Levi würde gewiss ungleich mehr Eindruck machen, wenn er seinen, übrigens originellen Gesang nicht durch eine Menge, zwar wohlgelungener, aber auf alle Fälle übel angebrachter Schnörkel und Gurgeleyen „à la Martin" verbrämen wollte. Der aus seiner Schule hervorgehende Chor aber ist gut, und wird hoffentlich noch besser werden.

**) Liber choralis, tribus vocibus, ad usum collegii Scti Ludovici, complectens maxime vulgatas Divini Officii partes in contrapuncto simplici etc. Accesserunt et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Al. Steph. Choron. Parisiis apud Auctorem.

Kurze Anzeige.

Ouverture caractéristique et brillante pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par Charl. Czerny. Oeuv. 54. Leipzig, chez Probst. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Charakteristisch finden wir diese Ouverture nicht mehr, als es eine jede seyn soll, und jede gute es auch wirklich ist. Aber brillant ist sie in hohem Grade. Der Styl ist ganz frey; doch wird des schönen, melodischen Thema's, (H moll, Dreyvierteltakt, Allegro vivo e spiritoso,) womit sie, ohne Einleitung, anfängt, hin und wieder, theils bestimmt, theils in Anspielungen, gedacht. Die vielen Figuren sind grossentheils rauschend; die Modulation ist nicht selten scharf. Alles läuft, stürmt auch wohl, in Einem affektvollen Ergusse 27 Seiten dahin. Die Ouverture scheint ursprünglich für das Pianoforte geschrieben, nicht aus Orchestermusik ausgezogen zu seyn; wenigstens findet man nichts, was auf Orchestermusik hindeutete, und nicht wenige Stellen müssten dann ganz umgeschrieben seyn. So ist denn auch alles wirklich dem Pianoforte gemäss, und in der Art für dasselbe, wie es jetzt bey Vielen vorzüglich beliebt ist. Leicht auszuführen ist die Ouverture nicht; und auch feurige und geübte Spieler haben sich dazu zu halten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. № 11. 1825.

Alte und neue Zeit.

Unter den schönen Künsten ist Musik wohl die einzige, die sich Jahrtausende hindurch von ihrem ursprünglichen rohen Naturzustande so wenig entfernte, dass sie nur so spät erst auf den Namen einer eigentlichen Kunst Anspruch machen konnte. Denn ihr früherer Zustand bis ohngefähr um das Jahr 1100 lässt sich mit dem um diese Zeit beginnenden und schneller sich erhebenden Stande der Kunst nur kaum, mit dem neuesten aber fast gar nicht vergleichen. Anders ist es jedoch mit der Musik als Wissenschaft betrachtet. Kann auch nur ein pedantischer, vorurtheilsvoller Verehrer des Alten der Meynung seyn, wir stünden in der Theorie unter unseren Vorfahren, wohl gar unter den Griechen, so muss doch der Unbefangene zugestehen, dass, ungeachtet vieler einzelner höchst verdienstvoller Bestrebungen der Musikgelehrten neuer und besonders neuester Zeit, die Musik noch nicht füglich als Wissenschaft im strengen Sinne des Wortes betrachtet werden könne. Diese Erscheinung aber kann nicht befremden, da es eine sehr alte Erfahrung ist, dass in allen Künsten die Praxis der Theorie vorauseile, in der Musik aber, die alle ihre Schöpfungen aus sich selbst bildet, diess vorzüglich und vielleicht nothwendig der Fall seyn müsse, überdiess noch nicht einmal erwiesen ist, ob es überhaupt der Folgezeit gelingen könne, unsere Kunst, deren inneres Wesen zum Theil der streng wissenschaftlichen Behandlung zu widerstreben, wenigstens sehr grosse Hindernisse und Schwierigkeiten entgegen zu stellen scheint, auf den Standpunkt der Wissenschaft zu erheben.

Kehren wir zur Musik als Kunst zurück und betrachten wir ihren Zustand zu verschiedenen Zeiten, nicht in einer Vollständigkeit, wie sie nur in einer Geschichte der Musik erreicht werden kann, sondern nach wenigen einzelnen Eigenheiten, die mit dem Zwecke dieser Zeilen in näherer Verbindung stehen, so finden wir, es sey nach den Forschungen mehrer Musikgelehrten bis auf Forkel und nach der bis auf die neueste Zeit allgemein verbreiteten Meynung, wenn nicht völlig gewiss, doch im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die Griechen, eben so wenig, als frühere Völker, Harmonie kannten, das nämlich, was wir unter diesem Worte verstehen; dass sie also im Einklange und in der Oktave, als Verdoppelung, sangen und spielten *). Denn hätten sie etwas unserer Harmonie ähnliches gehabt, so müsste ihre musikalische Zeichenlehre ganz anders beschaffen gewesen seyn, als sie es war, und es wäre kaum erklärbar, wie nichts dergleichen Harmonisches, sondern einzig diese und jene Melodie in die abendländische Kirche übergegangen sey, die alle ihre Musik den Griechen verdankt, und in der bis etwa ums Jahr 1000

*) Bekanntlich haben in neuester Zeit einige Gelehrte, vorzüglich der um die Aufklärung so vieler Dunkelheiten in der griechischen Musik sehr verdiente Hr. von Drieberg die entgegengesetzte Meynung aufgestellt. Da aber die desfallsigen Untersuchungen noch nicht völlig abgeschlossen zu seyn scheinen, so wird es mir vergönnt seyn, wenigstens jetzt noch bey der ältern Meynung zu bleiben, zumal, da weder die eine noch die andere besondern Einfluss auf die Folge meines kleinen Aufsatzes hat, und mein Festhalten an dem Alten durchaus keine störrige Opposition gegen das Neue seyn soll, sondern eben nur die Meynung des Einzelnen ist, dem es bisher noch nicht gelang, mit dem Ernst und der Gründlichkeit, welche die Wichtigkeit des Gegenstandes fordert, in die neuesten Forschungen einzugehen.

d. Vf.

Anmerk. Obiger Aufsatz ist schon vor dem Abdrucke des in No. 5. dieser Zeitung enthaltenen Aufsatzes von Hrn. von Drieberg „Untersuchung der Frage“ u. s. w. eingesandt worden.

d. Red.

ebenfalls alles unisono gesungen wurde. Erst um diese Zeit kam man auf die Idee, zwey verschiedene Töne zusammen zu singen. Man verfiel aber nicht, wie wir jetzt uns wohl am natürlichsten denken möchten, auf Terzen und Sexten, deren Gebrauch in spätere Zeit fällt, sondern auf Quarten und Quinten. Man sang daher lange Zeit zweystimmig (und nachher durch die Verdoppelung der tieferen oder höheren Töne in der Oktave dreystimmig) in Tonverbindungen, deren eine bey uns im zweystimmigen Satze, die andere überall verpönt ist, und die auch beyde wirklich sehr widerlich fade klingen. Den damaligen Ohren musste es jedoch wohl besser klingen, weil man sehr lange bey dieser Gesangweise blieb. Hatte man aber nur erst einen Anfang in eigentlicher Harmonie gemacht, wenn sie auch noch ärmlich und sonderbar genug war, so musste diese nothwendig nach und nach durch denkende Köpfe und echt musikalische Ohren verbessert und höher gebracht werden. Das geschah denn auch, wiewohl sehr langsam. Denn Guido von Arezzo führte zwar schon den Gebrauch der Terz, ja sogar der Sekunde, obgleich auf eine sehr rohe Art ein, aber es dauerte doch noch bis gegen das Jahr 1400, ehe eigentlich harmonische Compositionen im neueren Sinne des Wortes gebildet wurden. Den Grund zur wahren reinen Harmonie legte Marchetto di Padua, und mit mehrem Glück noch Johann de Muris. Auch Franchinus Gafor machte sich um die Harmonie sehr verdient. Nun wurde der Einklang, der früher Alles in allem war, in dem Octavenverbote geächtet, das berühmte Quintenverbot gegeben, über unharmonische Querstände und andere musikalische Sünden wurde manches bestimmt, und die Gesetze der Reinheit des Satzes, so wie die Regeln der canonischen und fugirten Schreibart wurden nach und nach ausgebildet. Da setzte man freylich eine lange Zeit hindurch den Werth der Composition einzig in die ängstliche Beachtung und Verehrung jener Gesetze und Regeln, und schuf Sätze, die weit weniger musikalische Dichtungen, als vielmehr eine Art Rechenexempel waren, die als reine Verstandeserzeugnisse ohne alle Theilnahme des Gefühls nothwendig kalt lassen mussten, und in denen man nur den Fleiss, die Geduld und eine gewisse Gelahrtheit ihrer Urheber bewundern konnte, womit diese sich in ihren Canons und Fugen der verschiedensten und verwickeltesten Gattungen auszeichneten. Aller Gesang blieb dabey Jahrhunderte lang eine Art Choralgesang, meist auf alte Gesänge gestützt und aus ihnen gebildet, steif und unbeholfen, ohne eigentlichen Rhythmus, ja sogar ohne das, was man jetzt unter Melodie versteht. An eigentliche Erfindung liessen die Fesseln der Zeit nicht denken, noch viel weniger an Geschmack. War der Satz richtig auf dem Papiere, so galt er für gut, wenn auch ein musikalisches Ohr herzzerreissende Harmonieenfolgen und Modulationen, Oktaven und Quinten und dgl. hörte. Die ängstliche Scheu endlich vor fast allen dissonirenden Akkorden, die wenigstens durchaus vorbereitet werden mussten, die weit getriebene Vermeidung aller Modulationen, welche zufällige Erhöhung oder Erniederung eines Tones durch Kreuz oder B nöthig machten, die man chromatische nannte, für allzufrey hielt, und in denen Orlandus Lassus vielleicht zuerst etwas mehr wagte, u. dgl. m. brachte eine so auffallend langweilige Einförmigkeit hervor, dass nur blinde Vergötterung des Alten daran keinen Anstoss zu nehmen im Stande ist.

Anders dachte man aber freylich über diese Gattung Musik zu Palestrina's Zeiten, und hielt sie eher für zu frey und weltlich (welchen Vorwurf man der italienischen und französischen Musik in Deutschland und in den Niederlanden, wo es früher, als in Italien hochberühmte Componisten gab, schon um's Jahr 1500 machte), als für zu steif und einförmig; daher Papst Marcellus II., wie man erzählt, den Vorsatz gehabt haben soll, alle und jede Kirchenmusik förmlich abzuschaffen. Palestrina habe, erzählt man weiter, den Papst durch die (auch gedruckte) sogenannte *Missa Papae Marcelli* auf andere Gedanken gebracht, und sich dadurch um die Kunst der Musik ein unschätzbares Verdienst erworben. Ist die Erzählung wahr, so ist Palestrina's Verdienst wirklich unschätzbar. Denn es ist nur zu gewiss, dass wir in der Kunst der Musik um ein sehr bedeutendes zurück seyn würden, wenn Papst Marcellus seinen Vorsatz ausgeführt hätte. Ohne aber dieses oder ein anderes Verdienst Palestrina's bestreiten oder nur verringern zu wollen, darf man doch glauben, dass manche glückliche Umstände, die wir nicht kennen, für ihn mitgewirkt haben müssen, da Palestrina's Musik sich nicht so auffallend von der Musik seiner nächsten Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet, dass ihr allein jene grosse Wirkung zugeschrieben werden kann. Zwar ist nicht zu läugnen,

dass in seinen Werken und denen eines Animuccia, Brumel, Coik, Godendag, Goudimel, Josquinus, Isaac, Lassus, Loyset, Mahu, Mottonus, Joh. de Muris, Obrecht, Ockenheim, Tallis, Willaert-Bird, Berchem, Cornetto, Hänel, Phil. de Monte, Nanino, Pierre de Hot, Porta, Rore, Senfel, Tornout, Viola u. A. m. der poetische Geist ihrer Urheber oft die innere und äussere todte Form belebt; aber man findet auch eben so oft ihre Verfasser in den engen Ansichten und Fesseln ihrer Zeit ängstlich befangen. Dennoch blieb dieser Styl bis um's Jahr 1700 Muster für manche Componisten, die in ihm das Ideal der echten Kirchenmusik verwirklicht sahen, selbst bis auf unsere Zeiten herab. Der fromme, demüthige Sinn und das innige Gefühl der Andacht, wodurch sich die besseren jener älteren Werke auszeichnen, ist aber wohl das Einzige, was uns jetzt nicht so ganz natürlich ist, in allem Uebrigen vermögen wir in jeder Beziehung weit Höheres zu leisten, das auch den Gesetzen der Schönheit, woran die alte Zeit gar nicht dachte, entspreche, ohne dass wir uns ängstlich an gewisse veraltete Formen, Regeln, Ansichten u. s. w. zu binden Ursache hätten. Ein neueres berühmtes Werk, dessen hoher Werth in der Ausführung dessen, was es leisten wollte, die Anerkennung verdient, die es seit etwa hundert Jahren gefunden hat, sey hier als Beyspiel angeführt, da man es sich leicht verschaffen kann. Es ist Fux *missa canonica* (herausgegeben von Schicht, Leipzig bey Kühnel und Hofmeister), ein Werk, werth, von jedem angehenden Componisten studirt zu werden, das aber beym Hören schwerlich Vielen begreiflich und angenehm seyn möchte.

Neue Bahnen brachen sich nun S. Bach und Händel. Durch sie und Männer, wie Fux, Keiser, Gassmann, Graun, Hasse, Heinichen, Homilius, Reuter, Rolle, Stölzel, Telemann u. a. m. ragte in neuerer Zeit Deutschland in der Gattung der Kirchenmusik weit über Italien hervor, das ihm früher den Preis wenigstens streitig gemacht hatte. Dafür glänzen die Italiener im Fache der Oper, (die sich bis dahin mit dem, was wir jetzt unter Oper verstehen, gar nicht vergleichen lässt, da sie nichts anders, als eine etwas freyere Kirchenmusik war) und prangen mit den Namen: Andreozzi, Anfossi, Buononcini, Caldara, Cherubini, Cimarosa, Durante, Fabrizi, Federici, Fioravanti, Galuppi, Gasparini, Gazzaniga, Guglielmi, Jomelli, Leo, Lotti, Maja, Ben. Marcello, Marcello di Capua, Martin, Nasolini, Nicolini, Paesiello, Pär, Pergolese, Piccini, Porpora, Righini, Sacchini, Salieri, Sarti, Scarlatti, Tritto, Valotti, Vinci, Vivaldi, Zingarelli u. a. m. denen Deutschland zwar Künstler, wie: Benda, Dittersdorf, Gassmann, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Haydn, Hiller, Keiser, Kunzen, Mayr, Mozart, Naumann, Reichard, Schulz, Schuster, Schweizer, Seidelmann, Vogel, Vogler, Weigl, Winter, Wolff, Zumsteg u. a. m. entgegenstellen kann, die aber (letztere) grössten Theils der neueren Zeit angehören und deren Styl meist italienisch ist. Mit Deutschland, das sich später in Instrumentalmusik so auszeichnet, dass keine Nation es wagen darf, ihm die Palme streitig zu machen, kann daher in Theatermusik Italien bis auf die neuesten Zeiten wenigstens wetteifern. In dieser neuesten Zeit aber, in der die Italiener und ihre zahlreiche Partey in allen Ländern Europa's nur Freude an dem höchsten Grade des musikalischen Luxus finden, an wollüstiger Melodie, überreicher, wenn auch plan- und sinnloser, wilder Instrumentation, fangen einige wenige deutsche Componisten an, in strenger Charakteristik, möglichst einfacher und reizender Melodie, wahrer und schöner Deklamation das Ziel zu erstreben. Ohne nun in einen Streit einzugehen zwischen Rossinianern und Anti-Rossinianern, aus dem eben so wenig Gutes hervorgehen würde, als aus dem Streite der Parteyen Gluck's, Piccini's und Sacchini's vor etwa funfzig Jahren, dürfen wir doch bemerken, dass, wenn Rossini, der Repräsentant jenes luxuriösen Geschmackes, mit seinen glücklichen und mit seinen knechtischen Nachfolgern und Nachahmern überall die Stimme des grossen Haufens seit ohngefähr einem Jahrzehend für sich hatte, es dagegen ein erhebendes Zeichen der Zeit sey, dass würdigere Werke, mit ernsterm Sinn geschaffen, jetzt doch überall ansprechen, und dass die Opern des grössten musikalischen Genies, das je lebte, des wahrhaft göttlichen Mozarts, eben jetzt wieder an vielen Orten mit neuem und grösserem Enthusiasmus aufgenommen werden. Ja, ein reger Sinn und eine fromme Vorliebe für das Herrlichste, was unsere Kunst in der erhabenen Gattung der Kirchenmusik aufzuweisen hat, und das seinem Innern, dem aus ihm sprechenden Geiste nach, jeder Zeit, jedem Volke verständlich und zugehörig ist, zeigt sich in der lebhaften Theilnahme an Singvereinen, denen diese Musik, wo nicht Eins und Alles, doch immer, verschiedener Rücksichten wegen, die Haupt-

sache seyn und bleiben muss, und beweisst, dass man auch empfänglich für das Höhere sey. Wir wollen es daher nicht machen, wie Viele es zu allen Zeiten gemacht haben, und Klagen anstimmen über den Verfall der Kunst, nicht die Vergangenheit preisen auf Kosten der Gegenwart, sondern dankbar alles Gute, was wir besitzen, erkennen und achten. Denn wer wollte nicht gern und freudig zugestehen, dass die Kunst der Musik in jeder Hinsicht zu einer Höhe getrieben sey, die selbst die nächstvergangene Zeit kaum ahnen und als erreichbar denken konnte? Wer müsste nicht zugeben, dass wir auch in der Theorie, frey von Pedanterey der alten Zeit, bedeutende Fortschritte gemacht haben, und dass die meisten Componisten jetzt von der Richtigkeit des Grundsatzes überzeugt sind, die Musik sey für das Ohr, nicht für das Auge? Wer endlich wird läugnen, dass im Spiel aller Instrumente eine unglaubliche Virtuosität errungen sey, die allein eine reiche, glänzende Instrumentation möglich mache, ohne dass diese der Zartheit in der Ausführung entbehre? Diess und viel anderes Gute der neusten Zeit wollen wir mit innigem Danke froh erkennen. Aber all dieses Gute soll uns nicht blind machen gegen das, was uns entweder noch fehlt, oder was wir, irregeleitet in unserer Ansicht durch Hervorstechendes, Glänzendes, absichtlich verschmähen oder vernachlässigen; es soll uns nicht sicher machen in dem angenehmen aber verführerischen Gefühl, es sey nun eben Alles gethan. Denn noch liesse sich wohl ein Werkchen schreiben unter dem Titel: *Negative Encyklopädie der Musik*, d. i. Aufstellung dessen, worin wir noch zurück sind u. s. w. Hat man nun alles überwiegende Gute der neuern Zeit willig und freudig anerkannt, so mag man auch gelegentlich sprechen dürfen über diess und das, was uns abgeht. Mögen es nur fromme Wünsche, mag es nur die Stimme des Predigers in der Wüsten seyn — gleichviel! Wer über seine Zeit gedacht hat und unbefangen und harmlos darüber sprechen kann, der darf und soll es auch; vielleicht dass doch hier oder dort dieser oder jene junge Künstler darauf achtet, denkt und prüft, und dann mit deutlicherem Bewusstseyn zu seinen musikalischen Dichtungen sich wendet. Prüfet, und das Beste behaltet!

Eins, dem der Italiener alles übrige opfert, beachtet der Deutsche immer noch nicht genug, die Melodie, von der jederzeit und ursprünglich alle schöne Wirkung herrührt. Nicht selten findet man selbst in den Werken trefflicher Tonsetzer allzu künstliche, wohl auch, vielleicht eben desshalb, etwas steife und unbeholfene, zuweilen gar eigentlich unsangbare Melodie. Nicht immer ist die Begleitung dem Innern und Aeussern nach so beschaffen, dass der Gesang, wie er soll, hervortreten kann; oft ist er bedeckt, gedrückt. Dass aber deutsche Componisten diess nicht aus Unfähigkeit, Unbehülflichkeit oder Unkenntniss, sondern meist nur thun, um eine gewisse Gelahrtheit zu zeigen, liegt klar am Tage, da er ja in Instrumentalsätzen ganz anders, d. h. sehr viel besser verfährt. Wenn aber angehende Componisten es so sonderbar treiben, so mag man ihnen das jetziger Zeit wohl eine Weile hingehen lassen, da die Anfänger in neun und neunzig Fällen unter hundert durch die Mode, und besonders durch die als eine Art von Epidemie erscheinende Modulationsmanie angesteckt, gar nicht anders können. Aber sagen darf man ihnen, dass ihr Weg ein Abweg sey, und beweisen soll man es, wenn man es kann. (S. weiter unten.) — Da man jetzt ziemlich gewiss ist, es werde Alles, was man, wild und närrisch genug für Instrumente schreibt, ausgeführt werden, so gefallen sich viele Componisten darin, recht schwierig zu schreiben, vermeinend, das sehe vornehm aus, und nicht bedenkend, dass Schwierigkeit der Ausführung mehr oder minder merkliche Anstrengung von Seiten des Ausführenden fordere, und dadurch die wohlthuende Leichtigkeit des Vortrags verloren gehe, statt deren der Zuhörer in Sorge und Angst versetzt und um den reinen, ungestörten Genuss des Werkes gebracht wird. Schwer und leicht sind freylich relative Begriffe — und was vor vierzig Jahren einem der besten Orchester geradehin unmöglich war, auszuführen, das scheint jetzt einem guten vielleicht nicht besonders schwer; es würde daher sonderbar seyn, zu verlangen, man solle jetzt so schreiben, wie vor alter Zeit; aber das dürfte wohl nicht unbillig seyn, wenn man verlangte, der Componist solle nicht völlig unnöthigerweise Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häufen, und zwar solche, die zu überwinden den stärksten Spielern eines überhaupt guten Orchesters immer noch wirkliche Anstrengung kosten. Ganz besonders hätte man wohl sogar Recht zu verlangen, der Componist solle keinem Instrumente Dinge zumuthen, die ihm nicht angemessen und daher trotz aller darauf ver-

wandten Mühe jederzeit ohne alle Wirkung sind, wie z. B. die jetzt von Vielen mit Vorliebe gebrauchten Pianofortepassagen auf Geigeninstrumenten. Endlich wäre es gut, wenn jeder zu dieser Mode der Zeit sich hinneigende Componist von der Wahrheit der alten Erfahrung überzeugt würde, dass es sehr leicht sey, schwer zu schreiben, aber sehr schwer, gut und doch leicht zu schreiben. Mit der Klage über unnöthig gehäufte Schwierigkeiten hängt die zusammen, dass es mit dem Gebrauche der Instrumente oft bis zum Missbrauche getrieben, dass aus Musik nicht selten blosser Lärm werde, dass eine Ausarbeitung der für grössere Locale bestimmten Compositionen bis in's kleinste Detail zwar von Fleiss und Kenntniss des Componisten zeuge, aber eben so wenig von Wirkung sey, als der allzuhäufige Wechsel der mannichfaltigsten Modulationen und der schnellsten Figuren, denen zu folgen das Ohr nicht im Stande ist. Ueberhaupt treiben es sehr viele Componisten neuer und neuester Zeit ungeheuer weit mit überkünstlicher Harmonie, mit dem Ueberfluss an grellen herben Tonverbindungen, mit durchgehenden und Wechselnoten, als bittersüssen Appoggiaturen u. s. w. Fern sey es von uns, die uralte Scheu vor allen dissonirenden Akkorden wieder herbeyzuwünschen, oder nur in Schutz zu nehmen — fern sey es, Lehrbüchern von etwa funfzig Jahren her das Wort zu reden, wenn sie diesen und jenen Akkord gänzlich verwerfen, oder ihn doch nicht in dem oder jenem Styl, in Kirche, Kammer oder Theater, dulden wollen — fern sey alle solche und ähnliche Pedanterey; wenn man aber neuerer Zeit nicht allein in grösseren, längeren Compositionen, sondern selbst in einfach seynsollenden Liedern und kleinen Gesängen am Klavier eine Grauen erregende Fluth von Dissonanzen und Modulationen antrifft, so kann man nicht umhin, an J. P. F. Richter's launigen Aufsatz zu denken, in dem klärlich bewiesen wird, dass die Kirchenmusik auf einigen thüringischen Dörfern die eigentliche wahre Gottgefällige Musik sey, indem hier ausser den vorgeschriebenen Dissonanzen noch viele andere weit schönere und seltsamere improvisirt werden, solches aber höheren Geistern eine interessante Rechnung in irrationalen, incommensurabeln Grössen zur Gemüthsergötzlichkeit darbiete und daher gerade das Rechte sey. — Das Schlimmste aber ist, dass man es dergleichen Modulationsexercitien gewöhnlich ansieht, wie ihre Verfasser ordentlich darauf ausgingen, auf solche eitle Weise vornehm zu thun, wohl gar dadurch Genie und Gelahrtheit kund zu thun vermeinten. Aber nur falsche Ansicht und Neigung zum Ueberreiz giebt sich durch solche Musik kund, die man allenfalls durch Grotesk-Musik bezeichnen könnte. Mit Harmonieen spielen ist eben nichts mehr, als Spielerey; eine ausdrucksvolle Melodie harmonisch schön auszubilden, das ist die wahre Kunst. Und ist denn nicht die klare und einfache modulatorische Gestaltung, die Einheit, die Symmetrie im Ganzen und Einzelnen, Sparsamkeit in scharfen Dissonanzen und fernhin schweifenden Modulationen, kurz eine gewisse Ruhe und Klarheit und, man erlaube mir das Wort in guter Bedeutung, Durchsichtigkeit — ist das nicht immer von allen Kunstverständigen an aller Kernmusik, die für alle Zeit und für jedes Volk geschrieben ist, als etwas Hohes und Hehres gepriesen worden? Und ist es denn nicht ein unerlässliches Erforderniss eines für ein grösseres Publikum geschriebenen Werkes, dass es allgemein verständlich sey, was es auch wohl, aber freylich nur unter der Hand des zum deutlichen Bewusstseyn vorgedrungenen Meisters, eben so gut, ohne desshalb flach und fade zu werden, seyn kann, als etwa eine Predigt, in der auch nicht ein einziger Ausdruck irgend einer philosophischen Schule vorkommt? Aber wie viele Componisten neuester Zeit scheinen anderer Meynung zu seyn! Sich lossagend von mancher Pedanterey alter Zeit, verschmähend alte Fesseln steifer Regeln, haben sie die Grenze überschritten, wollen nun völlig ungebunden einherschreiten nach bizarrer Willkühr und haben das Kind mit dem Bade verschüttet. Die Kunst aber bedarf der Regeln, und wenn deren Beachtung auch nicht hinreicht, ein schönes Werk hervorzubringen, so können ohne sie doch nur Missgeburten entstehen. Die grössten Meister alter Zeiten sind es gerade, welche die wahren echten Regeln am strengsten befolgt haben, während jetzt viele Componisten die Reinheit des Satzes vornehm thuend vernachlässigen und sich um die Orthographie gar nicht bekümmern. Wer in irgend einer Sprache die Orthographie verletzt und oft Sprachfehler macht, von dem glaubt alle Welt, er verstehe die Sprache noch nicht, kenne die Bildung und Ableitung ihrer Worte nicht — kurz, sey Anfänger in ihr. Völlig dasselbe, nur noch genauer und bestimmter ist es in der musikalischen Sprache. Nur der verstösst gegen die Orthographie, der die

Abstammung und Bildung der Akkorde nicht kennt, oder im geistlosen mechanischen Treiben die Wichtigkeit der richtigen Bezeichnung nicht einsieht — nur der sündigt gegen die auf Natur und Erfahrung gegründeten Regeln, der sie entweder gar nicht weiss, oder nicht begreift.

Wie aber die epidemische Modulationsmanie ein gar eitel erbärmlich Ding sey, lässt sich ausser dem schon Gesagten noch durch folgende Betrachtungen so recht ad hominem demonstriren. — Nach einer Durtonart, z. B. C dur, kann man ohne vermittelnden Akkord sechszehn bis achtzehn andere Tonarten, theils Dur, theils Moll — nach einer Molltonart, z. B. A moll, zwölf, allenfalls auch vierzehn andere Tonarten, Dur und Moll, hören lassen. — Aus C dur kann man in jede der übrigen eilf Dur und zwölf Molltonarten — aus A moll kann man in jede der übrigen eilf Moll und zwölf Durtonarten, ohne grell zu seyn, ganz sanft und mild moduliren mit einem vermittelnden Akkord, oder mit zwey, höchstens mit drey Akkorden. Ja, man kann sogar hierbey noch zum Scherz die Bedingung festsetzen, es solle, wenn von C dur oder A moll ausgehend vierstimmig modulirt wird, der Ton C oder A in einer der vier Stimmen so lange liegen bleiben, bis der neue Akkord eintritt. — Endlich kann man aus jedem gegebenen Akkorde durch höchstens drey vermittelnde Akkorde in jeden andern gegebenen Akkord übergehen. — Lassen sich nun auch nicht alle genannten Modulationen in allen ihren Millionen möglicher Combinationen vollständig darstellen, ohne auf höchst mechanische und geisttödtende Weise viele Zeit und viel Papier zu verderben, so liessen sich doch für Alles Gesagte leicht auf wenigen Bogen hinreichend vollständige Beyspiele geben, die ein Modulationslustiger als Noth- und Hülfstafel vor seinem Schreibtische aufhängen und in vorkommender Bedrängniss zu Nutz und Frommen verwenden könnte. Eine solche Tafel aber zu fertigen, kann höchstens dem Generalbassschüler von Nutzen seyn, dem ich daher solch Exercitium überlasse.

Und in solche Kunst nun setzen so Viele ihr Heil? Durch solche Kunst glauben sie sich auszuzeichnen, Originalität und Genie zu beurkunden? O des eitlen Treibens! O des thörichten Glaubens! —

W. H.

Nachrichten.

Magdeburg. (Beschluss) Oeffentliche Concerte hatten wir in der ersten Hälfte dieses Winters drey. Hr. Moscheles gab zwey davon, in denen er seine Concerte in Es und F (letzteres neu bearbeitet), die Variationen über den *Alexandermarsch*, und über das französische Lied: „Au clair de lune“, ein Rondeau brillant und zum Schluss jedesmal eine freye Phantasie vortrug. Der Künstler hatte beyde Male einen vollen Saal: dass er nach jedem Solo vom lebhaftesten Applaus unterbrochen wurde, braucht kaum gesagt zu werden. Seit Hummel, der vor zwey Jahren hier Concert gab, hatten wir keinen Klavierspieler vom ersten Range gehört, und waren daher um so begieriger, zu wissen, wie Hr. M. sich gegen diesen verhalten würde. Moscheles Spiel schien brillanter zu seyn und dabey doch die Hummel'sche Delicatesse zu besitzen; seine Compositionen sind sehr gefällig, und ein kleines Suchen nach Effekt vergiebt man ihnen um des Glanzes willen; aber Hummel spielte sein A moll-Concert, eine Composition, welcher er selbst noch nichts ähnliches zur Seite gesetzt hat, und vielleicht nie setzen wird: in dieser Hinsicht stand also Moscheles etwas zurück, mehr noch in den freyen Phantasieen, obgleich das, was sie seyn sollten, gewiss erreicht wurde: Hummel hatte sich aber ein höheres Ziel gesteckt, und erreichte es ebenfalls. Moscheles erste Phantasie (zu beyden waren ihm Themata aufgegeben) bestand aus Variationen über *God save the king*, und einem Rondo-artigen Satz über: „Treibt der Champagner“, aus *Don Juan*, alles im galanten Style und ganz berechnet, dem Publikum zu gefallen. Am wenigsten sprach Ref. der Schluss an, den er zehen Takte vorher, zwar an den gehäuften Trillern, aber nicht an der Consequenz der Gedanken spürte. Vielleicht fand sich der Künstler durch irgend ein Hinderniss bewogen, gegen seinen Willen kurz abzubrechen, und diess ist Ref. um so wahrscheinlicher, als er in verschiedenen Tonarten anfing und schloss. — In den anderen Phantasieen war etwas mehr Arbeit. Zwey Themata, wovon das eine: „Gott erhalte Franz den Kaiser“, wurden theils frey, theils contrapunktisch variirt und ausgeführt; auch war ein fugirter Satz recht glücklich angebracht, dessen Thema aber wenig mit dem obigen gemein hatte. — Die Ausführung dieser Phantasie war höchst

brillant, und wurde durch einen ungemeinen Beyfall belohnt. Aber die Solidität der Behandlung neben der höchsten Bravour, die Consequenz des rhythmischen Theiles, den Fluss des Styles, welche Eigenschaften die Hummel'schen Phantasieen auszeichnen, besassen jene nicht in demselben Maasse.

Das dritte öffentliche Concert war das des Militär-Musik-Corps im Schauspielhause. Man gab eine Symphonie von Krommer, Variationen für Orchester und eine Ouverture von Gerke, alles für Blas-Instrumente, und recht gut; dazwischen Männerchöre, die etwas matt ausfielen; zum Schluss die *Schlacht bey Vittoria* von Beethoven, in der Ref. manches Tempo lebhafter gewünscht hätte.

Ausser den Concerten sind bemerkenswerth in musikalischer Hinsicht: die Vorlesungen des Hrn. Dr. Chladni über Akustik, welche vor einem ziemlich starken Auditorio begonnen haben.

Zum Schluss ist zu melden, dass endlich wieder eine Schauspielertruppe in Magdeburg spielen wird. Einige ihrer Mitglieder haben zum Königsstädter Theater in Berlin gehört, und man hofft desshalb manches von ihnen. Gewiss ist es, dass die Leute mit grossen Dingen umgehen, z. B. mit der Aufführung des *Don Juan* und dgl. Ich wünsche ihnen und uns Glück dazu. — Der Schauspieldirector ist Hr. Petri, der Musikdirector Hr. Telle.

Berlin. Uebersicht des Februar. Nachdem uns das Carneval noch Glucks *Alceste,* Spontini's *Olympia* und Mozart's *Don Juan* gegeben hatte, so brachte es endlich am Schlusse den 14ten zum erstenmale: *Jessonda,* Oper in drey Abtheilungen von Gehe; Musik vom Kapellmeister L. Spohr. Es war die erste Oper, die wir von dem trefflichen Componisten hier hörten, und desswegen eben sowohl, als weil es die einzige Neuigkeit des ganzen Karnevals war, hatte sich ein überzahlreiches Publikum versammelt. Es empfing den Componisten, der selbst sein Werk leitete, mit den lautesten Beyfallsbezeigungen, und rief ihn nach geendeter Darstellung auch hervor, um ihm nochmals seine Zufriedenheit mit der Oper und der höchst sorgsamen und discreten Führung derselben zu erkennen zu geben. Da die Oper auch in Leipzig, so wie an mehren anderen Orten gegeben worden, und von ihr in der musikalischen Zeitung oft die Rede gewesen ist, so begnügt sich Ref., die Besetzung zu nennen. Mad. Schulz gab die Jessonda, Mad. Seidler ihre Schwester Amazili, Hr. Sieber den Oberbramin, Hr. Bader den Bramin Nadori, Hr. Blume den Tristan d'Acunha, Hr. Devrient d. J. den Oberst Lopez, Dems. Carl und Hoffmann die Bajaderen etc. Das gleichsam als vierte Abtheilung angehängte Schlussballet vom königl. Balletmeister Telle war unbedeutend. Die Heiserkeit der Mad. Seidler und die Krankheit des Hrn. Blume haben bisher die Wiederholung der schönen Oper verhindert. Ausser ihr gaben uns die königl. Schauspieler noch eine Neuigkeit, am 27sten: *Der Fischer und der Vogelsteller,* Schwank in einem Aufzuge, nach dem Französischen bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Die Trivialität des Inhaltes und die geschmacklose Bearbeitung veranlassten trotz der guten Darstellung der Herren Gern S., Devrient d. J., Wauer und Mad. Dötsch den Fall des Stückes, von dem es sich schwerlich wieder erheben wird. Unter den Zwischenspielern verdienen Auszeichnung die Königl. Sächs. Hrn. Kammermusiker, Gustav und Alex. Peschel aus Dresden, die am 22sten, jener ein Concertino von Jacobi für Fagott, dieser ein Concertino für Oboe von Barth mit Beyfall vortrugen.

Das königstädtische Theater gab folgende Neuigkeiten: am 1sten *Das rothe Käppchen,* komische Oper von v. Dittersdorf. Wie die früher schon gegebenen und oft wiederholten Opern desselben Componisten, sein *Doctor und Apotheker* und *Hieronymus Knicker,* zog auch diese wieder alte und junge Freunde einer heitern und gefälligen Composition an, die durch das treffliche Spiel der Herren Schmelka (Kastellan Sander) und Spitzeder (Hans Christoph Nitsche) noch mehr gehoben wurde. Den 9ten: *Der kleine Matrose,* komische Oper in einem Aufzuge, aus dem Französischen des Pigault-Lebrun frey übersetzt von C. Herklots; Musik von Gaveaux. Auch diese allerliebste Oper war seit vielen Jahren von dem Repertoire der königlichen Schauspiele verschwunden; jetzt glänzte Dem. Cath. Eunike, wie vor zwanzig bis dreyssig Jahren die noch thätige Mutter. Am 16ten: *Der tyroler Wastel,* komische Oper in drey Aufzügen von Schikaneder, Musik von Kaibel. Diese hier früher nicht gegebene Oper machte, wie die andern dieses Monats, viel Glück, besonders durch Hrn. Spitzeder (Wastel), Dem. Aug. Sutorius (Liesel) und Hrn. Schmelka (Bäckergeselle Jodel). Am 21sten: *Sieben*

Mädchen in Uniform, Vaudevilleposse in einem Akte, nach Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Schon der Titel reizte; aber das herrliche Spiel der sieben Mädchen machte furore. Es waren Dem. Aug. Sutorius, Cath. Eunike, Holzbecher, Carol. Lanz, Mar. Herold, Schulz und Metzger. Auch die Besatzung der alten Feste spielte ausgezeichnet gut; sie bestand aus dem Commandant Briquet (Hrn. Spitzeder), dem einäugigen Sansquartier (Hrn. Schmelka) und dem lahmen Bataille (Hrn. Rösike). Von den Entreacts verdient nur die Arie von Mozart Auszeichnung, die Hr. Schmuckert am 25sten sang. —

Zum Besten der v. Kircheisen'schen Stiftung zur Unterstützung hülfsbedürftiger Berliner Bürgerjubelgreise und der Orchester-Witwen-Kasse wurde am 21sten Winter's Cantate, *Timotheus* oder *die Macht der Töne* vortrefflich aufgeführt. Die Sologesangpartieen führten Mad. Schulz, Dem. Reinwald und die Herren Bader und Reichel, die Chöre die Mitglieder des Singinstitutes unter der Direction des Hrn. Organist Hansmann und die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Möser aus. In gleich wohlthätiger Absicht führten Schüler des Berlinischen Gymnasium, unter Leitung des Hrn. Dr. Fischer, Schiller's und A. Romberg's *Lied von der Glocke*, recht brav auf; die Einnahme war zur Unterstützung derer bestimmt, die in den Rheinprovinzen durch Ueberschwemmung gelitten haben.

In diesem Monat erschien folgende auch in musikalischer Hinsicht wichtige Schrift: *Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maassstabes für die Stimmung, von E. J. Fischer* (Prof. und Mitglied der hiesigen Akademie der Wissenschaften); aus den Abhandlungen dieser Akademie besonders abgedruckt. Möge die italienische Gesellschaft der Wissenschaften zu Modena auch auf diese Abhandlung bey Vertheilung des Preises einer goldenen Medaille im Werth von 60 Zechinen Rücksicht nehmen für die beste Abhandlung über die Aufgabe: „Die Forschungen und Versuche des Grafen Giordano Riccati über den Schall wirklicher Saiten, luftiger Schwingungen und der Chladni'schen elastischen Platten weiter zu verfolgen, und eine hinlängliche Anzahl unbestreitbarer Thatsachen zu sammeln, aus deren Zusammenhang und Combination eine akustische Theorie hergeleitet werden und bey der ausübenden Musik als Grundlage dienen könne.

Nekrolog.

Am 24sten Febr. verstarb in Berlin der Orgelbauer Johann Simon Buchholz, geb. zu Schloss Wippach bey Erfurt am 27. Septbr. 1758. Die Orgelbauerkunst erlernte er in Magdeburg beym Orgelbauer Rietz, conditionirte bey Grüneberg in Alt-Brandenburg und bey Marx in Berlin lange Jahre. Er erbaute einige dreyssig Orgeln, worunter sechszehn Werke mit mehr als einem Manuale befindlich sind. Durch Grösse und vorzüglich zweckmässige Disposition zeichneten sich darunter aus: die zu Bath in Neu-Pommern, mit 42 klingenden Stimmen; zu Treptow an der Tollense, mit 28 klingenden Stimmen.

Kurze Anzeige.

Polonoise brillante pour le Pianoforte — — comp. par Jean Renner. à Vilna, chez Zawadzki.

Ein interessanter, sinnlich belebter Bravoursatz, funfzehn Seiten gleichsam in Einem Athem fortlaufend, mit mancher Eigenthümlichkeit in den vielfältigen Figuren, für rasche, fingerfertige Liebhaber (wahrscheinlich noch mehr Liebhaberinnen), die sich die Vortragsart, die man die Wiener zu nennen pflegt, zu eigen gemacht haben. Diese zunächst können sich eine angenehme Unterhaltung und reichliche Beschäftigung für ihre wohlgeübten Hände davon versprechen: aber, gut vorgetragen, werden auch Andere das lebhafte Stück gern hören, obgleich, wenn sie schulgerechte Harmoniker sind, bey mancher Stelle den Kopf schütteln.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1825.

Ankündigung

einer, zum Besten der im nördlichen Deutschland durch Ueberschwemmung Verunglückten, auf Pränumeration erscheinenden Ausgabe des Oratorium's:

I. Pellegrini (die Pilger) von Naumann, mit italienischem und deutschem Texte, in Partitur und im Klavierauszug.

Bey den Nachrichten von den fürchterlichen Verheerungen der nördlichen Küsten unseres Vaterlandes fühlt sich gewiss ein Jeder gemahnt, nach Kräften etwas zur Milderung des namenlosen Elendes beyzusteuern, welches Tausende unserer Mitbrüder und Landsleute betroffen hat. Von diesem Gefühl durchdrungen, wünsche auch ich, wenigstens mittelbar, etwas zur Unterstützung der Bedrängten beyzutragen, indem ich eines der vorzüglichsten Musikstücke meines verstorbenen Mannes zum Besten der Verunglückten herauszugeben gedenke. Schon früher haben Aufführungen Naumann'scher Kirchenmusik-Stücke zum Besten der Armen oder verstümmelter Krieger Statt gefunden, und sich jedesmal eines ihrem Zwecke entsprechenden Erfolges in reichlichem Maasse zu erfreuen gehabt: so hoffe ich denn, der milde Wohlthätigkeitssinn und das Interesse aller Freunde der Kirchenmusik an den Werken meines Mannes wird sich durch die Beförderung dieses Unternehmens bewähren, und eröffne in diesem Vertrauen eine Pränumeration auf das obengenannte Werk. Der Pränumerationspreis

der Partitur ist auf 6 Thlr.
des Klavierauszugs auf 3 Thlr.

beydes in Conv. Geld, gesetzt. Sobald eine hinreichende Anzahl von Pränumerationen eingegangen seyn wird, um die Kosten der Herausgabe zu decken, soll der Druck des Werkes unverzüglich ausgeführt werden, wesshalb ich schon mit den Hrn. Breitkopf und Härtel die nöthige Rücksprache genommen, deren Namen übrigens für eine anständige Ausstattung des Werkes bürgen. Die Namen der Pränumeranten sollen dem Ganzen vorgedruckt und sämmtliche einlaufende Gelder, nach Abzug der Druck-Kosten, an den Hülfsverein in Hamburg zur weitern Verfügung übersandt werden. Briefe und Gelder, die man postfrey einzusenden bittet, können an die Hrn. Breitkopf und Härtel oder an mich addressirt werden; übrigens ersuche ich alle Freunde kirchlicher Musik, und alle Buch- und Musik-Handlungen, sich um den glücklichen Erfolg des Unternehmens durch ihre gütige Beyhülfe in Einsammlung von Pränumerationen verdient machen zu wollen, indem denen, welche auf fünf Exemplare der Partitur oder des Klavierauszuges pränumeriren, das sechste Exemplar von jedem frey gegeben werden soll, wenn sie nicht selbst zum Besten des Unternehmens darauf verzichten.

Leipzig, den 9ten März 1825.

Catharina, verw. Kapellmeister Naumann.

Gesuch.

Für das hiesige städtische Orchester wird ein erfahrener und gründlich gebildeter Musik-Director gesucht. Ausser einer fixen jährlichen Besoldung von 300 Thalern Preuss. Courant, welche die Stadt bewilligt, hat derselbe auf die Einnahme von zwey Benefiz-Concerten, auf die Remuneration für die Mitwirkung in der Oper während der Theater-Zeit, und auf einige andere Emolumente zu rechnen, dergestalt, dass mit der zu vergebenden Stelle ein anständiges Einkommen verbunden ist, welches sich noch angemessen erhöhen kann, wenn der Musik-Director, was sehr gewünscht wird, Unterricht im Gesang zu ertheilen vermag. Jedenfalls müsste er auch mit dem Piano vertraut genug seyn, um aus der Partitur zu begleiten.

Diejenigen Tonkünstler, welche hiernach Lust und Beruf fühlen, hier den Posten eines Musik-Directors zu übernehmen, werden ersucht, sich in portofreyen Briefen an den Doktor der Rechte Herrn Müller in Aachen zu wenden, und sich durch Beyfügung eines vollgültigen Zeugnisses über ihre Qualification zu legitimiren. Auf Verlangen werden dann den Bewerbern die näheren Bedingungen des Engagements mitgetheilt werden.

Aachen, den 26sten Februar 1825.

Die Theater-Intendanz.

Sollte Jemand geneigt seyn, die Allgemeine musikalische Zeitung von den Jahren 1817 bis 1822, oder einzelne dieser Jahrgänge zu einem verminderten Preise abzulassen, so beliebe er es uns anzuzeigen.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Lindpaintner, P. Ouvert. de l'Op. der Bergkönig, à grand Orchestre. Op. 50 ...... 2 Thlr.
Onslow, G. Ouvert. de l'Opéra: L'Alcade de Vega, à grand Orchestre ...... 1 Thlr. 12 Gr.
Zimmermann, J. W. 12 Walzer und 6 Ecoss. vollst. ...... 1 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Bruni, 6 Sonates pour Violon. Op. 58. et posthume 4me Livr. 2e Part ...... 1 Thlr.
Giorgetti, F. Duos d'Etude pour 2 Violons, Liv. 1. 2. Op. 15 ...... à 18 Gr.
Köhler, H. Pot-Pourri av. Var. d'une exécut. facile pour 2 Violons. Oeuv. 149 ...... 12 Gr.
Lafont, C. P. Fantaisie et Variat. sur des motifs de la Cenerentola et de la Gazza ladra pour Violon avec Pianoforte. P. 2 ...... 12 Gr.
Maurer, L. Variat. pour 2 Viol. princip. avec Orchestre. Op. 30 ...... 1 Thlr. 8 Gr.
— Capriccio et Polacca pour Violon avec Orchestre. Op. 31 ...... 16 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) pour 2 Violons Alto, Vlle et Basse. Op. 25 ...... 2 Thlr.

Husdesforges, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 47. 4me Liv. de Duos ...... 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Gabrielsky, W. Divertissement pour la Flûte. Op. 69 ...... 8 Gr.
— Variat. sur un thême de l'Op. Otello pour la Flûte. Op. 70 ...... 8 Gr.
— Adagio et Variat. pour la Flûte sur un thême de Carafa. Op. 71 ...... 8 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 72. 1 Thlr. 12 Gr.
— grand Duo pour Flûte et Violon. Op. 73. 20 Gr.
— Airs var. p. la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basse. Op. 74 ...... 12 Gr.
— 3me Concerto pour Flûte avec Orchestre. Op. 75 ...... 1 Thlr. 16 Gr.
— Adagio et Variat. p. la Flûte sur un Thême de Rossini, avec Orchestre. Op. 76. 1 Thlr. 12 Gr.
Vogel, L. Variations sur un thême de Rossini „Bell' alme generose". pour la Flûte ...... 6 Gr.
— grand Solo pour la Flûte ...... 8 Gr.
Weiss, C. N. Etude pour la Flûte cont. un choix de pièces mélodieuses brillantes et instructives, publié par Gabrielsky ...... 16 Gr.

Braun, J. F. 24 Exercices pour Hautbois dans les tons les plus difficiles avec Pianof. Oeuv. posth. ...... 1 Thlr.

Backofen, H. 2me Concerto pour le Cor avec Orchestre. Op. 30 ...... 1 Thlr. 16 Gr.
Kurpinsky, C. Nocturne pour Cor, Basson et Viola. Op. 16 ...... 8 Gr.
— Paysage musical, Pot-Pourri pour Cor et Basson. Op. 18 ...... 6 Gr.

Human, A. Polonoise pour le Basson obl. avec Orchestre ...... 1 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Dussek, J. L. Rondeau (tiré du Conc. pour deux Pianofortes) arr. à 4 mains pour Pianoforte. 1 Thlr.
Kloss, C. 3 Marches pour le Pianoforte ...... 8 Gr.
Köhler, H. Introd. et Variat. pour Pianof. avec Flûte obl. Op. 148 ...... 12 Gr.
— E. Introduction et Variations pour Pianof. sur un thême du Ballet Nina, à 4 mains. Op. 10 ...... 20 Gr.
Lobe, J. C. 3 Amusemens pour le Pianof. Op. 7. 16 Gr.
Maurer, L. Ouvert. de l'Op. le nouveau Paris, à 4 mains ...... 16 Gr.
Molino, E. 1er Nocturne pour Pianof. et Guitare. Op. 36 ...... 12 Gr.
Moscheles, J. grands Variat. sur une Marche fav. pour Pianof. avec 2 Violons, Alte et Vlle. Op. 32. arr. à 4 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25 ......
— Trio pour Pianof. Viola et Violonc. Op. 26. 2 Thlr.
— do. do. do. Op. 27. 1 Thlr. 16 Gr.
— Thême Anglais varié p. le Pianof. Op. 28. 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opéra: L'Alcade de la Vega pour le Pianoforte (avec Violon ad libitum) ...... 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opéra L'Alcalde pour le Pianoforte à 4 mains ...... 12 Gr.
— Ouvert. et Entreactes du même Opéra pour le Pianoforte à 4 mains ...... 12 Gr.
Sörgel, F. W. grand Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Basse. Op. 20. 1 Thlr. 16 Gr.
Symanowska, 12 Exercices pour le Pianoforte. 1 Thlr.
Zimmermann, J. W. 12 Walses et 6 Eccossoises pour Pianoforte. Liv. 1 ...... 12 Gr.

Für die Orgel.

Kegel, C. C. 10 Vor- und Nachspiele für die Orgel ...... 8 Gr.

Für Guitarre.

Drexel, F. 12 Marches pour la Guitare. Op. 12. 12 Gr.
— Recueil pour la Guitare Op. 31....... 16 Gr.
— 6 Cotillons pour Guitare av. Pianof. Op. 28. 6 Gr.
Molino, F. Le plaisir de tous les goûts ou 30 Var. pour la Guitare. Op. 35....... 12 Gr.
— 1r Nocturne pour Flûte ou Violon et Guit. Op. 36............................ 8 Gr.

Für Gesang.

Drexel, F. 20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, für Anfänger. Op. 32........... 20 Gr.
Kittan, F. 6 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 12 Gr.
Kloss, C. Lieder für vier Männerst. Op. 21. 1 Thlr.
Neukomm, S. 7 Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. 20 Gr.

Bey W. Logier in Berlin sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Logier, J. B., theoretisch-practische Studien für das Pianofrte, enthaltend eine Anzahl von Werken berühmter classischer Componisten alter und neuer Zeit, die mittelst der unterlegten Grund- und umgekehrten Bässe zergliedert, und mit der Fingersetzung durchaus bezeichnet sind, als Fortsetzung seines Systems des musikalischen Unterrichts. Buch I bis V....................... jedes 18 Gr.
— Vier und dreyssig kleine Lectionen für das Pianoforte, als Begleitung des ersten und dritten Buchs des Systems des musikalischen Unterrichts, welche als Quatre mains gespielt werden können, gesetzt und den Eltern seiner Schüler und Schülerinnen gewidmet. 1 Thlr.
— Uebungen für das Pianoforte, hauptsächlich für diejenigen Schüler, welche von Natur schwache oder ungeschickte Finger haben, und dennoch eine Fertigkeit im Pianofortespiel erlangen wollen. Erstes Buch....... 18 Gr.
— Pieces militaires à quatre mains. Op. 20. Cah. I. II....................... 2 Thlr.
— Sonate für das Pianoforte, mit Begleitung der Flöte.......................... 18 Gr.
— Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains...................... 1 Thlr. 8 Gr.
— Grand Concert, pour le Pianoforte, avec Accompagnement pour un grand Orchestre. 2 Thlr. 20 Gr.
— Introduction et grande Marche pour le Pianoforte à quatre mains............... 14 Gr.

Logier, J. B., une Introduction, Fugue et deux Canons, pour le Pianoforte à quatre mains. 1 Thlr.
— Trio pour six mains et deux Pianofortes, (welches auch als à quatre mains gespielt werden kann)........................ 2 Thlr.
Desselben Portrait in gr. Folio.......... 1 Thlr. 8 Gr.
do do. in Quarto................. 12 Gr.

Neue Musikalien, die bey A. Wienbrack in Leipzig, wie durch alle Buch- und Musikhandlungen zu bekommen sind.

Rondo Capriccio sur une Danse nationale Suédoise avec Introduction pour le Pianoforte, composé par J. B. Struve................. 12 Gr.
Neuf Variations sur la nouvelle Chanson nationale Suédoise pour la Flûte par J. Müller..... 8 Gr.
Sei Canzonette con accompagnamento di Pianoforte da C. A. P. Braun................. 16 Gr.
Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse, composé par J. Berwald.................. 18 Gr.
Rondo di Calatrava......................... 4 Gr.
Six Laendlers pour la Guitare, composés p. C. de Gärtner............................. 4 Gr.
Variations sur la Chanson nationale Française: Vive Henry Quatre. Pour deux Flûtes, composées par L. Drouet................ 4 Gr.

Musikalien in herabgesetzten Preisen.

Folgende unserer älteren Verlags-Musikalien sollen von jetzt an auf ein Jahr zu den dabey bemerkten wohlfeilen Preiseu erlassen werden, dafür man sie bei jeder Buch- und Musik-Handlung, ohne dass diese irgend eine Erhöhung berechnen, bestellen kann.

Der Dorfjahrmarkt, eine komische Oper in zwey Akten, in Musik gesetzt von Georg Benda, statt 1 Thlr. 12 Gr. für................ 18 Gr.
Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten, in Musik gesetzt von G. Benda, statt 1 Thlr. 12 Gr. für......... 1 Thlr.
Dr. Balthas. Münters geistliche Lieder, mit Melodieen von den beyden Bachs, Rolla, Hiller, Benda und Wolf. 2 Theile. statt 2 Thlr. f. 1 Thlr.
Das Grab des Mufti, Operette, in Musik gesetzt von J. A. Hiller. statt 1 Thlr. 12 Gr. für 18 Gr.
Hillers, Johann Adam, Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien in Partitur, von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangsliebhaber, 5 Theile. statt 3 Thlr. 18 Gr. für 2 Thlr. 12 Gr.
— vierstimmige lateinische und deutsche Chorgesänge, zum Gebrauch der Singchöre in Kirchen und Schulen, statt 20 Gr. für... 10 Gr.

Hiller, Joh. Adam, letztes Opfer, in einigen Liedermelodieen, der komischen Muse und ihren Verehrern dargebracht, statt 12 Gr. für... 6 Gr.
— Duetten für zwey Sopranstimmen von verschiedenen Componisten. Zur Beförderung des Studiums des Gesanges, statt 16 Gr. für 8 Gr.
Gesänge aus dem neuen Guthsherrn, einer Oper in drey Aufzügen von Dyk und Jünger, componirt und in einen Klavierauszug gebracht von Neefe, erste und zweyte Lieferung, statt 1 Thlr. 14 Gr. für 18 Gr.
Neefe, C. G., Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers, statt 2 Thlr. für 1 Thlr.
— Serenaten beym Klavier zu singen, statt 12 Gr. für 6 Gr.
Pergolesi, Joh. Bapt., vollständige Passionsmusik zum Stabat mater, mit der Klopstockischen Parodie in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht von Joh. Adam Hiller, statt 1 Thlr. 20 Gr. für... 1 Thlr.

Leipzig, am 1sten März 1825.

Dycksche Buchhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Weber, Ouvert. Abu Hassan à 4 mains...... 12 Gr.
Rossini, Ouvert. aus Elisabeth arr. en Quintetto f. Flöte........................ 16 Gr.
— Ouvert. aus Gazza ladra arr. en Quintetto p. Flöte........................ 20 Gr.
Kuhlenkamp, Sonate pour Pianoforte, avec accompagnement. Op. 6............... 14 Gr.
— 6 deutsche Lieder für Pianoforte. Op. 7. 12 Gr.
Herrmann, 6 Lieder von Mathisson, für Pianoforte, drittes Werk................. 16 Gr.
— Solo pour Pianoforte. Op. 2..........
Sutor, Variationen für Flöte mit Pianof....... 8 Gr.
Krafft, Introduction Variat. et Rondo pour Violoncelle avec Orchestre. Op. 13....... 2 Thlr.
Pechatscheck, Potpourri pour Violon avec Pianoforte.......................... 20 Gr.
Schnabel, Graduale in Nativitate Domini..... 20 Gr.
Schönfeld, Fant. et Variat. sur theme de favori de Rossini pour Flûte. Op. 12......... 8 Gr.
Stiehl, Trio pour Pianof., Clarin. ou Violon et Viola...................... 1 Thlr. 4 Gr.
Gesänge aus der Liederposse: die Wiener in Berlin, für Guitarre...................... 12 Gr.

Kuhlau, 6 Sonates faciles progressives pour Pianoforte. Op. 55. Liv. 1. 2.......... 16 Gr.
Carafa, Gabrielle di Vergi, Klavierauszug...... 4 Thlr.
Mercadante, Eliso e Claudio. Klavierausz. 5 Thlr. 8 Gr.
Fischer, Militär-Musik............... 1 Thlr. 4 Gr.
Keller, deutsche Messe in F............... 12 Gr.
Berger, L., Air Russe avec 12 Variat. pour le Pianoforte. Op. 14................. 1 Thlr.
— Sonates pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 15........................ 1 Thlr. 6 Gr.
Diabelli, 2 Sonatines pour Pianoforte à 4 mains. Op. 24. No. 1..................... 8 Gr.
— Sonatines pour Pianoforte à 4 mains. Op. 24. No. 2....................... 8 Gr.
— Sonatines pour Pianoforte. Op. 50. 1r Hft. 16 Gr.
Stadler, Asperges Me., für vier Stimmen und Orgel. 11te Lieferung.................. 8 Gr.
— Vidi Aquam, vierstimmig mit Orgel, 12te L. 8 Gr.
— Tantum Ergo, do. do. 15te L. 8 Gr.
— Missa in G. vierstimmig, mit Orchester und Orgel. No. 1................ 1 Thlr. 8 Gr.
— Missa in B. vierstimmig, mit Orchester und Orgel No. 2.................. 1 Thlr. 8 Gr.
Uber, der Schnee, im vollst. Klav.-Ausz. 4 Thlr. 16 Gr.
— der Schnee, für Pianof. ohne Worte. 2 Thlr. 16 Gr.
Rossini, La Gazza ladra, Klavier-Auszug ohne Worte.................... 3 Thlr. 8 Gr.
Diabelli, Sonate pour Pianoforte à 4 mains. Op. 38......................... 1 Thlr.
Duprat, Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse. 20 Gr.
Lubeck, 3 grand Duos concert. pour 2 Flûte. Op. 5. No. 1....................... 14 Gr.
Moscheles, 2me Concerto (à 6 Fl.) für Pianoforte mit Orchester. Op. 56......... 12 Gr.
Kageneck, von Marsch zur Feyer des 29sten September 1824.................... 4 Gr.
Leste, Sehnsucht nach den Righi, von M. Hirzel. für Pianoforte oder Guitarre............ 4 Gr.
Eberhardt, Ländler für's Pianoforte......... 4 Gr.
Bauer, 6 Münchner Walser für Pianoforte...... 6 Gr.
Methfessel, Liederkranz, Sammlung von Gesängen und Liedern, mit Begleitung des Pianoforte. 2tes Heft.................... 20 Gr.
Mayer, God save the King, varié pour Pianof. 16 Gr.
Zöllner, sechs Gesänge für vier Männerstimmen. 12tes Werk........................ 1 Thlr.
Czerny, Amusement pour le Carneval. Op. 15. Cah. 1. 2......................... à 12 Gr.
Kuhlau, 6 Divertissemens en forme de Walse pour Pianoforte..................... 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten März. N°. 12. 1825.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 1sten, im Theater an der Wien: *Nurradin, Prinz von Persien,* tragi-komische Feenoper in drey Aufzügen, von Geway; Musik vom Kapellmeister Riotte. Zum Vortheile des Hrn. Jäger. — Es ist in der That ein eigenes Schicksal, welches alle an sich so reizenden Erzählungen der *Tausend und einen Nacht* trifft, dass aus ihnen bis zur Stunde noch kein einziges wahrhaft effektvolles Theaterstück geformt werden konnte. Dieses Mährchen, aus der geübten Feder eines zu früh verstorbenen, im Felde der Satyre besonders glücklichen Dichters, ist schon seit einer Reihe von Jahren vollendet; die meisten hiesigen Tonsetzer verweigerten dessen Composition, weil die so wesentlichen Mängel schon wegen der Grundanlage nicht zu beseitigen waren. Mehre Hände schnitzelten und modelten daran; es wurde gefeilt, gestrichen, eingeschaltet, das Unterste nach oben gekehrt, bis nichts zuletzt übrig blieb, als ein naktes Skelet und eine neue Bekräftigung des alten Sprichwortes: „Viele Köche versalzen die Suppe". Ein Hauptfehler ist, dass die Handlung wechselweise bald in Persien, bald in China spielt, wodurch manches dem Zuschauer undeutlich wird, um so mehr, wenn beyde an sich so heterogene Costüme so wenig charakteristisch abgesondert sind, als hier der Fall war, wo man sich mit alter, schon vorräthiger Garderobe behalf. Alles Interesse geht dadurch verloren, dass das liebende Paar nur einmal, gleich in den Scenen der Einleitung, und dann nicht wieder bis zum Schlusse zusammen kommt, und dass daher in den beyden ersten Finalen, so wie fast in allen Ensemble-Stücken, der dominirende erste Sopran fehlt. Dass diess den Componisten nur zu sehr beeinträchtigte, ja mitunter in wirkliche Verlegenheit setzte, liegt am Tage; dennoch hat Hr. Riotte mit Liebe und Fleiss gearbeitet, gefällige Motive erfunden, vorzüglich ein allerliebstes Duettino vor dem letzten Chore, das auch wiederholt werden musste, und dem schwächlichen Kindlein ein wenig auf die Beine half. Die Aufführung war rücksichtlich des Dekorations- und Maschinenwesens keinesweges fehlerfrey; unter den Sängern hatten nur Dem. Vio (Prinzessin Badur) und Hr. Jäger (Nurradin) Gelegenheit, Beyfall zu erringen.

Am 2ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Musikalische Akademie, zum Besten einer leidenden Familie veranstaltet von Hrn. Kapellmeister C. Kreutzer, worin vorkam: 1. Ouverture aus *Libussa;* 2. Arie mit obligatem Violoncell, gesungen von Dem. Unger, und begleitet von Hrn. Merk; 3. Concertant-Duo für zwey Pianoforte, accompagnirt von einem Waldhorn und einem Fagott; ausgeführt von Dem. Blahetka, dem Concertgeber, Hrn. Lewy und Hrn. Hirt; 4. Vierstimmige Gesänge: a) *Hymnus an die Nacht,* Gedicht von Hegner; b) *Die Wunder,* Gedicht von Uhland; gesungen von den Herren Jäger, Rauscher, Wächter und Seipelt; 5. Phantasie auf dem Pianoforte, ausgeführt vom Concertgeber; 6. Introduction und Rondeau à la Chasse, für das Pammelodicon, mit Begleitung zweyer Waldhörner; vorgetragen von Hrn. Lewy, seinem Schüler, Robert Leser, und dem Concertgeber, welcher sich sowohl durch den wohlthätigen Zweck, als durch die angenehme Wahl seiner beliebten Compositionen, und die Mitwirkung als ausübender Tonkünstler neue Verdienste erworben hat.

Im landständischen Saale: Privat-Concert des Hrn. Mozatti, enthaltend: 1. Ouverture zu *Prometheus,* von Beethoven; 2. Tenor-Arie mit Chor, aus *Aureliano in Palmira* von Rossini, gesungen von Hrn. Mozatti; 3. Duett für zwey Soprane, von

Carlini, gesungen von den Dems. Betty Schröder und Louise Weiss; 4. Violoncell-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Leopold Böhm; 5. Terzett für Sopran, Tenor und Bass, von Beethoven, gesungen von Dem. Betty Schröder und den Herren Schoberlechner und Mozatti; 6. Quintett aus *Corradino* von Rossini, vorgetragen von den Dems. Betty Schröter, Louise Weiss, den Herren Schoberlechner, Wallnöfer und dem Concertgeber, welcher, heute wiederholt sein schönes Talent für den Gesangunterricht in der trefflichen Kunstausbildung so wackerer Zöglinge bewährte.

Am 4ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der schwarze See,* oder: *Der Blasbalgmacher und der Geist,* komisches Zauberspiel in zwey Aufzügen, nach Wieland's Wintermährchen von Willmann; Musik vom Kapellmeister Müller, zu dessen Benefice auch diese erste Vorstellung statt fand.

Am 5ten, im Josephstädter-Theater: *Philibert, Graf von Flandern,* oder: *Weiber sind getreuer, als Männer,* grosses komisches Zaubermährchen mit Gesang, in drey Aufzügen, nach einer Burleske für den Fasching bearbeitet; Musik von Gläser. — Beyde Piecen hatten ein und dasselbe Schicksal; nämlich: total zu missfallen.

Am 6ten, im Theater an der Wien: *Das neue Sonntagskind.* — Mit Recht gefiel diessmal Hr. Meister als Hausmeister. Das Ganze ging recht lebendig zusammen. Der alte Hasenhut ist und bleibt mit seiner natürlichen Komik noch immer eine ergötzliche Erscheinung. Auch Müllers Tonsatz in solch humoristischem Genre altert nie.

Im landständischen Saale: Concert des Guitarristen, Hrn. Franz Stoll, enthaltend: 1. Ouverture von Clement; 2. Concert für die Guitarre, von Mauro Giuliani; 3. Arie aus der *diebischen Elster;* 4. Klarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Paur; 5. *Das Wunder,* Vokal-Quartett von C. Kreutzer; 6. Variationen und Polonoise von M. Giuliani. Solchen Compositionen ist der Concertgeber wenigstens zur Stunde noch nicht gewachsen; er blieb immer innerhalb den Grenzen der Mittelmässigkeit.

Am 7ten, dem Vorabende des Geburtsfestes Ihrer Majestät der Kaiserin, im Kärnthnerthor-Theater: *Il Barbiere di Seviglia;* vorher: das Volkslied: *Gott erhalte Franz den Kaiser!* abermals von den Italienern vorgetragen; denn die Deutschen hat ein Sirocco verblasen.

Am 9ten, im Leopoldstädter-Theater: *Roderich und Kunigunde,* Parodie in zwey Aufzügen von Castelli, Musik von Seyfried. Freunde des ächten Witzspieles fanden in diesem in seiner Art unübertrefflichen Satyrikon volle Rechnung.

Am 11ten, im Kärnthnerthor-Theater: Eine musikalische Akademie, worin vorkam: 1. Ouverture zu *Semiramide* von Rossini; 2. Duett von Rossini, gesungen von Mad. Dardanelli und Hrn. Donzelli; 3. Cavatine von Rossini, vorgetragen von Dem. Grisi, Schülerin des Mayländer Conservatoriums; 4. Cavatine von Rossini, gesungen von Hrn. Ambrogi; 5. Duett von Rossini, gesungen von Demlles. Sonntag und Grisi. Summa Summarum: fünf Mal Rossini; und — wenn man allenfalls noch nicht genug haben sollte: als Finale: *l'Inganno felice,* auch von Rossini. — Zur Introduction die patriotische Hymne: „Gott erhalte" aus welschen Kehlen ertönend.

Am 13ten, im Theater an der Wien: *Die Teufelsmühle am Wienerberge.* In den Faschingstagen ein erwünschter Leckerbissen für die Bewohner der höheren Regionen, welche sich auch zahlreich zum Besuche einfanden, und über die Spässe Kasperl's, in dessen Rolle Hr. La Roche den verstorbenen berüchtigten Possenreisser seinen Namensvetter treu copirte, beynahe närrisch werden wollten. Antonie Herbst, ein kleines Mädchen, Tochter des Waldhorn-Solospielers dieser Bühne, zeigte als Schutzgeist Jeriel ein entschiedenes Talent. Die Kasse machte gute Geschäfte.

Am 17ten, im Kärnthnerthor-Theater: zum Vortheil des Hrn. Rubini, das erstemal: *Agnese,* Drama semiserio in due Atti; Musica del Sigr. Paer. Personaggi: Agnese: Sigra. Fodor; Uberto: Sigr. Lablache; Pasquale: Sigr. Bassi; Don Girolamo: Sigr. Botticelli; Ernesto: Sigr. Rubini; Carlotta: Sigra. Bondra; Despina: Sigra. Unger; il custode dei pazzi: Sigr. Weinkopf. — Ref. bekennt unverholen, dass er diese Darstellung zu den vollendetesten zählt, die er je gesehen. Da war nirgends eine Lücke; kein Wunsch blieb unbefriedigt, selbst das kleinste Röllchen wurde mit Liebe gegeben; alles fügte sich zusammen zu einem herrlichen, wunderbar ergreifenden Ganzen. Man könnte sagen: die Fodor, Rubini und Lablache sangen wieder unübertrefflich, und man würde damit keinesweges zu viel sagen. Wie der letzte den wahnsinnigen Vater charakterisirte, lässt sich mit Worten nicht beschreiben. Schröder, Brokmann,

Fleck, Iffland würden diesem Seelenmaler die Bruderhand dargereicht haben. Wie psychologisch richtig war die stufenweise, langsam vorbereitete Abnahme der Geistesverwirrung, die bey den meisten erst vor dem Eintritt der Katastrophe, gleichsam mit Gewalt herbeygeführt, bemerkbar wird! Treu der Natur abgelauscht waren unzählige kleine Nuancen, welche vielleicht in jeder andern Situation ein Lächeln erregen würden, doch bey diesem zerrütteten, gebrochenen Vaterherzen Thränen des Mitleids entlockten. Hr. Bassi traf in seiner komischen Partie die glückliche Mittelstrasse und störte nie den ernsten Haupteindruck. Der Beneficiat sang im Zwischenakt die Arie aus der *Zauberflöte:* oh cara imagine, wiewohl mit bemerkbar umflorter Stimme, dennoch bezaubernd schön, und ganz à la Mozart. In der Oper, die unbedingt Pär's bestes Werk ist, legte er für sich und Mad. Fodor das Duett alla Polacca aus *Sargino* ein. Das zahlreich versammelte Publikum war eben so empfänglich, als dankbar für diesen einzigen Genuss.

Am 18ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. und der Mad. Krähmer; enthaltend: 1. Ouverture von Beethoven; 2. Adagio und Polonoise für die Klarinette, vorgetragen von Mad. K.. 3. Arie aus der Oper: *il Barbiere di Seviglia,* gesungen von Dem. Henkel; 4. Variationen für die Hoboe, von Hummel, gespielt von Hrn. K.; 5. Pianoforte-Concert von Ries (*Abschied von England*), vorgetragen von Dem. Oster; 6. Variationen für den Czakan, componirt und gespielt von Hrn. K.; 7. Vokal-Quartett; 8. Klarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Mad. K. Das Künstlerpaar ist bekannt und mit Recht beliebt.

Am 19ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Pagen,* komische Pantomime von Rainoldi, Musik von verschiedenen Meistern.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Bianca e Falliero,* Melodramma in due Atti; Musica del Sigr. Rossini. Personaggi: Priuli, Doge di Venezia: Sigr. Fischer; Falliero, Generale: Sigra. Grisi; Bianca: Sigra. Sonntag; Costanza: Sigra. Vogel; Cantareno: Sigr. Donzelli; Capellio: Sigr. Ambrogi; un Cancelliere: Sigr. Rauscher. Also: diessmal nur drey Italiener, und die Mehrzahl Deutsche. Eine davon, unsere wackere Sonntag, errang auch in der That die Palme. Sigra. Grisi, Schülerin des Mayländer Conservatoriums, besitzt zwar eine schöne Metallstimme, aber zur Zeit noch wenig Ausbildung. Die Musik haben wir fast Stück für Stück schon gehört; theils in Concerten abgeleyert, theils als Einschiebsel bey anderen Opern. Der erste Akt liess durchaus kalt; der zweyte erwärmte etwas mehr.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel,* Posse mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Van Ackens Bestien-Gallerie, die Nordpol-Expedition, der Vesuv in Activität u. s. w. haben diesem Zeitstücke die Existenz verliehen, und sind darin wenigstens in effigie zu schauen. Doch es gefällt, macht volle Häuser, und bringt somit auch Fluth in die Kasse. Diese Vorstellung fand zum Benefice des Hrn. Adolph Müller statt, welcher im zweyten Akte die grosse Arie aus *Zelmira* sang, und wenigstens alle Fehler in David's Vortrag mit ziemlicher historischer Treue copirte, oder, richtiger gesagt: parodirte.

Am 24sten, im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, worin gegeben wurde: 1. Symphonie in Cmoll, von Ludwig van Beethoven; 2. Chor von Gebauer; 3. Dies irae, aus Cherubini's *Seelenmesse;* 4. Ouverture aus *Ariodant,* von Méhul; 5. Vokal-Chor vom Abbé Stadler; 6. Finale aus Jos. Weigl's Oratorium: *Das Leiden unsers Herrn, Jesus Christus.* — Das Publikum, welches sich hier im Vorgeschmack eines ungetrübten Genusses für Geist, Ohr und Herz so zahlreich zusammen findet, würde man vergebens in unseren italienischen Opern-Darstellungen suchen. Der Geschmack sowohl, als die Eindrücke von aussen auf die Sinne wirkender Gegenstände sind ja, wie alle Welt weiss, so unendlich verschieden. Jedem das Seine. Die Ausführung sämmtlicher Tonstücke, kleine, unwesentliche Nebensachen abgerechnet, war alles Lobes würdig.

Am 25sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Wunderbrille im Zauberwalde,* Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Eheteufels, Ydor's* u. s. w. (d. i. von Hrn. Gleich) Musik von Drechsler. — Dichter und Tonsetzer scheinen ein Schutz- und Trutzbündniss geschlossen zu haben, etwas recht alltägliches, und überaus langweiliges zu Markte zu bringen. Nach dem einstimmigen Urtheile des gesammten Publikums haben sie diesen ihren Zweck im vollesten Maasse erreicht.

Am 27sten, im k. k. grossen Redoutensaale: Drittes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Sym-

phonie No. 1; von Ries; 2. Oratorium: *Christus durch Leiden verherrlicht*, von August Berg, Kapellmeister am Münster zu Strassburg. Beyde Werke machten keinen günstigen Eindruck. Man fand sie regelrecht, doch Phantasie und Gemüth wurden nicht angesprochen.

Am 28sten, im landständischen Saale: Concert des Flötisten Aloys Khayll, worin vorkam: Ouverture von Franz Lachner; 2. Neues Flöten-Concert von Lindpaintner; 3. Arie von Rossini, aus *Torvaldo e Dorlisca*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 4. Deklamation; 5. Neue Variationen für den Czakan, von Stephan Franz, gespielt von des Concertgebers zehnjährigem Neffen Joseph; 6. Pianoforte-Rondo in G moll, von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Salamon; 7. Cavatine aus Weigl's: *il Rivale di se stesso*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 8. Flöten-Variationen, componirt und vorgetragen vom Concertgeber.

Miscellen. Die italienischen Opern-Sänger werden ihre Vorstellungen bis zur Charwoche fortsetzen, wesswegen auch ein neues vierwöchentliches Abonnement ausgeschrieben wurde. Die Preise sind verschieden, und zwar für deutsche Spectakel um zwey Drittheile wohlfeiler angesetzt.

Im Burgtheater ist endlich Grillparzers vielbesprochener *Ottokar* daran gekommen; Hr. Hofrath von Mosel hat eine neue Ouverture, worin die Melodie des österreichischen Volksliedes verwebt ist, und Hr. Operndirector von Seyfried die Zwischen-Musiken dazu gesetzt. Die erste Vorstellung währte fünf volle Stunden, nämlich von halb sieben bis halb zwölf Uhr; in der Folge fanden bedeutende Abkürzungen statt. Wie eine überspannte Erwartung selten vollkommen erfüllt wird, geschah es auch hier: man fand sich getäuscht; einzelne effektvolle Momente, aber im Ganzen nicht den wahren poetischen Aufschwung. Der Dichter, dessen *Ahnfrau, Sappho* und *Medea* in der That ungleich höher stehen, hat von dem Buchhändler Wallishauser für das Manuscript 2000 Fl. in Silber als Honorar erhalten.

Professor Würfel aus Warschau befindet sich gegenwärtig hier, und wird der Aufführung seiner Oper: *Rübezahl*, im Theater an der Wien beywohnen.

Man spricht davon, dass Hr. Duport, Barbaja's bisheriger Geschäftsführer, das Theater an der Wien — wahrscheinlich aber nur als Namensträger — pachten werde.

Prag. Das erste Concert des heurigen Winters gab Hr. J. B. Hüttner, Professor am Conservatorium, und spielte darin den ersten Satz eines Violoncell-Concerts und ein Divertimento von Romberg mit verdientem Beyfall. Das Ganze war angenehm und mannichfaltig zusammengestellt; doch waren wohl die bedeutendsten Stücke desselben eine Arie von Portogallo, von Dem. Comet, und ein Duett aus Rossini's *Italienerin*, von Hrn. Binder und Hrn. Forti gesungen, welchen, gleich Mad. Waldmüller, die eine Arie aus *Zelmira* nicht eben mit zarter Intonation, aber mit ungemeiner Kraft sang, rauschende Theilnahme gezollt wurde.

Weber's *Sylvana* ist wieder gegeben worden, aber das Publikum nahm sie kälter auf als in früherer Zeit, wo Mad. Grünbaum und die unvergleichliche Dem. Brand die weiblichen Hauptrollen so ganz des Tonmeisters würdig darstellten. Dem. Comet leistete viel Gutes als Mathilde, doch eine solche Vorgängerin zu erreichen, dürfte wohl wenigen gelingen. Frau v. d. Klogen war ungraziös, und wir hoffen, sie werde künftig in der Sphäre bleiben, in welcher sie sich so glücklich bewegt: Mimik ohne Sprache und zumal Tanz liegen ausser dem Bereiche ihres Talentes. Hr. Kainz (Adelhardt) und Hr. Binder (Graf Helfenstein) waren ausgezeichnet gut.

Von Gästen hörten wir zwey k. k. Hofopernsänger, Hrn. Forti und Mad. Waldmüller, zuerst in einem dramatisch-musikalischen Potpourri, und dann im *Titus* (Titus und Sextus) und *Don Juan* (Don Juan und Elvira). Im *Tancred* gab Mad. Waldmüller die Titelrolle, im *Barbier von Sevilla*, der jetzt zum ersten Male ohne Abkürzungen, ja sogar mit späteren Rossini'schen Einlegstücken aufgeführt wurde, gab Hr. Forti den Figaro, und einige Tage darauf sahen wir noch einmal den ersten Akt von Mozart's *Figaro!!* Jene beyden Kunstgenossen stehen in einem schneidenden Contrast. Mad. Waldmüller hat eine ungemein kräftige, metallreiche Bruststimme, die sie jedoch in den höheren Chorden nicht immer zu beherrschen weiss, wo sie daher schreyend wird, in einigen tieferen Tönen dagegen fast zu männlich ist; dazu fehlt es ihr leider an Schule; mit gründlichem

Studium würde sie eine ganz ausgezeichnete Sängerin für die ersten Partieen in Opern von Beethoven, Cherubini, Gluck, Méhul, selbst Mozart und Spontini geworden seyn; leider aber scheint sie auf einen Irrweg gerathen zu seyn, und sucht die neuere italienische Manier zu copiren, worin sie nie Grosses leisten dürfte. Dagegen ist Hr. Forti ein Sänger voll Kunst; doch seine Stimme nur die Abenddämmerung eines schönen und klangreichen Organs; er spricht seine Arien mehr, als er sie singt. Man wünschte allgemein ihr seinen Vortrag, und ihm etwas von der Kraft, die sie an vielen Stellen, im wahren Sinne des Wortes — verschwendet. Mad. Ernst erschien zum ersten Male wieder auf der Bühne als Rosine im *Barbier von Sevilla*, und wurde zwar ziemlich kalt empfangen, doch erfreute sie sich nach ihren beyden Arien und Duetten eines lebhaften Beyfalls.

Eine Dem. Arrigani machte als Agathe im *Freyschütz* ihren ersten dramatisch-musikalischen Versuch, den man nicht anders als gelungen nennen kann. Ihre Stimme ist schön, wenn gleich noch nicht in allen Graden gleich, ihr Vortrag zeigt von guter Schule, und sie berechtigt zu den erfreulichsten Hoffnungen.

Spohr's genialer *Faust* ist wieder in die Scene gesetzt worden; diese Oper hat ausser ihrem hohen Kunstwerthe noch das besondere Interesse für Prag, dass sie 1816 durch den geistreichen C. M. v. Weber hier aufgeführt wurde, ehe sie (obgleich schon 1814 für Wien geschrieben) auf irgend einer andern Bühne zur Darstellung gelangt war, und ihr frühester Ruhm also gleichsam von hier ausging, wie der mancher Mozart'schen Schöpfung. Man erkennt an diesem trefflichen Werke, dass der geheimnissvolle geisterhafte Stoff der Eigenthümlichkeit des Componisten besonders zusagte. Schon die Ouverture zeichnet uns das innere Leben des Gefallenen, und mit glücklicher Berechnung gehen einige Melodieen wie zarte Goldfaden durch das Ganze, es zusammen zu halten. Die Ausführung einzelner Situationen, die Instrumentation und Harmonieenfülle sind so meisterhaft, wie es alle Werke dieses Künstlers sind; leider aber bieten sie grosse Schwierigkeiten für die Ausführung, die bey der jetzigen Darstellung minder glücklich, als früher, überwunden wurden; die Besetzung mehrer Rollen (der Teufel und seine Sippschaft, Hexen und Hexenmutter waren unter aller Kritik) liess viel zu wünschen übrig. Dem. Comet sang die Kunigunde kunstgerecht, doch gehört diese Partie nicht zu den für sie günstigen; besser gelang Hrn. Binder der Graf Hugo. Dem. Arrigani sang das Röschen als zweyten theatralischen Versuch, und später die Partie Donna Elvira in *Don Juan* ohne grossen Erfolg.

Die Reihe der Fasten-Akademieen eröffnete Dem. Comet: sie sang eine brillante Arie mit Chor von Rossini, dann die grosse Arie aus *Telemach, von Triebensee* (dieselbe, welche ihr im Laufe des vorigen Jahres fast die Stimme gekostet hätte) mit gewohnter Kunstfertigkeit.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hat bekannt gemacht, dass mit dem 1sten May 1825 wieder 39 Zöglinge, nämlich für die Violine und Viole dreyzehn, für das Violoncell drey, für den Contrebass drey, und für jedes der gewöhnlichen Blasinstrumente vier, ins Conservatorium der Musik aufgenommen werden; die Schüler dürfen nicht unter zehn, und nicht über funfzehn Jahr alt seyn, und müssen schon einige Vorkenntnisse in der Musik, besonders im Gesange haben, damit ihr musikalisches Talent beurtheilt werden kann; ihre Aeltern, Vormünder oder Beschützer müssen sich schriftlich verbindlich machen, sie durch den ganzen Lehrcursus von sechs Jahren im Institute zu lassen und für ihre Bedürfnisse zu sorgen.

Recension.

---

1. *Six Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, comp. — — par Antoine Reicha.* Oeuv. 100. Liv. 1 bis 6. (jede Livr., ein Quintett enthaltend.) A Mayence, chez Schott fils. (Pr. 3 Guld. 12 Xr.)
2. *Six grands Trios concertants pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Antoine Reicha.* Oeuv. 101. Liv. 1 bis 6. (jede Livr. ein Trio enthaltend.) Ebendas. (Pr. 3 Guld. 30 Xr.)

Die Quintetten des Hrn. Reicha haben von Paris aus, wo er sich seit mehren Jahren aufhält — wesshalb auch seine zahlreichen Compositionen in Deutschland noch nicht sehr bekannt sind — einen grossen Ruf erhalten. Es ist nun die Frage,

ob ihnen dieser Ruf durch innern Gehalt und Werth, oder durch die fünf ausgezeichneten Virtuosen, die sich dort zu deren öfterem Vortrag verbunden haben und sie in grösster Vollendung hinreissend ausführen, zu Theil geworden ist. Rec. glaubt, durch beydes. Betrachtet man sie bloss den musikalischen Ideen und dem Geiste in ihrer Ausarbeitung nach, ohne das Technische und die unmittelbare Wirkung aufs Ohr — was aber zu einem entscheidenden Urtheile über Werke der Tonkunst so wenig hinreicht, als die Prüfung der Werke der Malerey nach, wenn auch noch so brav gearbeiteten Cartons — so wird man wahrscheinlich sagen: sie sind interessant, nicht ohne Eigenthümlichkeit, kunstgeübt und fleissig geschrieben — kurz, sie sind gut; aber eines solchen Ruhms doch schwerlich würdig. Hört man sie aber, nämlich mit der Vollendung ausführen, auf welche bey ihrer Composition gerechnet ist: so erfährt man, was man erfährt, wenn man ein reich und schön colorirtes Gemälde, das man vorher nur aus dem Carton kannte, nun selbst zu sehen bekömmt; alles wird lebendiger, viel reizender, und nicht Weniges kömmt erst jetzt zum Vorschein und zur Ansprache, das vorher in der Andeutung unbemerkt blieb. Und so missgönnen wir Hrn. R. und diesen seinen Arbeiten das Glück solch eines ausgebreiteten Rufs nicht, (denn ein Glück bleibt er immer) und wollen ihm dasselbe keinesweges schmälern; vielmehr wünschen wir dazu beyzutragen, dass die hier genannten, seine neuesten Arbeiten, die weit höher stehen, als viele frühe, die dem Rec. gleichfalls bekannt sind, auch in Deutschland bekannter werden und Vielen das Vergnügen zukomme, sie vollkommen vortragen zu hören.

Da es aus leicht begreiflichen Ursachen nicht thunlich ist, zwölf ausgeführte Instrumentalstücke, jedes aus vier Sätzen bestehend, im Einzelnen beurtheilend durchzugehen: so bittet Rec., dass ihm vergönnet werde, bloss mitzutheilen, wie er sie im Allgemeinen, und alle in Gedanken zu Einem Ganzen zusammengefasst, gefunden habe, nachdem er sie mit aller Aufmerksamkeit gehört, auch manche Stelle, die ihm beym Hören auffiel, sich in Partitur gesetzt hat.

Den Erfindungen, der herrschenden Stimmung und dem Geschmacke nach, hat Hr. R. wohl zunächst die Haydn'schen Quartetten vor Augen und im Sinne gehabt, ohne jedoch dabey seine Eigenthümlichkeit zu verläugnen, ohne, was später in Gebrauch gekommen, zu verwerfen, und ohne, was die anders gewählten Instrumente als nöthig oder zweckmässig anrathen, zu verabsäumen. Daran hat er nun ganz gewiss sehr wohlgethan, und es wäre zu wünschen, dass mehre unserer vorzüglichen Instrumentalcomponisten von dem Trüben und Düstern, oder Wilden und Rauhen, worin sie sich eine Zeit lang vorzüglich gefallen haben, zu dem Heitern, Freundlichen, Klaren und Einnehmenden J. Haydn's — allerdings, ohne diesen sonst bloss nachzuahmen — zurückkehrten. — Was die Ausarbeitung der Harmonie betrifft, so wird sich Hr. R. jenem herrlichen Meister, der so oft tiefer ist, als er scheinen will, selbst nicht an die Seite stellen: doch ist seine Ausarbeitung nicht oberflächlich und greift nicht selten in die Tiefe, nur dass sie nicht oft da unten ausdauert. Es kann seyn, dass eben darum Hrn. R.'s Arbeiten in Frankreich um so beliebter geworden sind, und dass sie gleichfalls darum in Deutschland hin und wieder gleichgültiger aufgenommen werden: es würde aber Beydes, nach des Rec. Dafürhalten, unrecht seyn; denn man soll jedes Werk nach dem beurtheilen, was es seyn will, nicht nach dem, was man will, dass es sey, nur vorausgesetzt, dass es etwas an sich nicht Verwerfliches oder doch ganz Geringes seyn wolle; und das wollen Hrn. R.'s neue Arbeiten zuverlässig nicht. — Eine Eigenheit dieses Componisten dürfen wir aber auch nicht verschweigen. Er scheint von Natur eine unruhige, heftige, hastige Seele zu seyn; das zeigen seine frühen Arbeiten ganz besonders, und zu ihrem Nachtheile, durch öftern Mangel an Ordnung, Wohlverhältniss der Theile gegen einander, der Folge der Ideen auf einander etc. Diese neuen Compositionen sind nun Beweise, dass Hr. R. durch redliches, anhaltendes Bemühen seine Natur in dieser Hinsicht hat zügeln und beherrschen lernen: aber sie ganz von sich zu werfen, das ist ihm so wenig gelungen, als es andern Leuten gelingt — usque recurret; und so sind denn auch jene Unvollkommenheiten nicht gänzlich verschwunden, aber es ist ihnen rühmenswürdig nach- und abgeholfen. Die Musik geht nicht mehr mit Hrn. R. durch: er nur noch zuweilen mit ihr. Indessen wüsste Rec. kaum einige Stellen anzuführen, wo man ihm jetzt nicht nachfolgen möchte, sollte es Einem auch zuweilen einen Seufzer kosten, oder man nicht lassen können, den Arm

auszustrecken mit dem Bedeuten: Dahin konnte man ja auf diesem ebnern und kürzern Wege kommen! — Die Instrumente kennt Hr. R. vollkommen, und weiss die einem jeden eigenthümlichen Reize, so wie eines jeden natürlichste Behandlungsart, aufs Beste zu benutzen. Gehet das zunächst auf die Quintetten, so ist es doch auch auf die Trios zu beziehen. In diesen Vorzügen liegt kein geringer Antheil an der günstigen Wirkung, die sie machen; es ist hieraus auch der Vortheil entsprungen, dass diese Werke zwar tüchtige Spieler verlangen, doch durchaus nicht übertrieben schwer auszuführen sind, und dass den Spielern, auch wenn sie nicht gerade Virtuosen sind, Sinn, Fassung und Kraft bleibt, in den rechten Ausdruck auch des Einzelnen einzudringen und ihm widerfahren zu lassen, was ihm gebührt. Hierauf hat der Componist ganz besonders gerechnet, und ohne diess verlieren diese Werke an ihrer Wirkung noch weit mehr, als manche andere, die gleichfalls gut, aber mehr auf die Masse und ihren Effekt berechnet sind. Auch das gilt von den Trios, wie von den Quintetten, doch von diesen zunächst; und da die Blasinstrumente selbst gerade von dieser Seite die meisten Schwierigkeiten bieten, so sind die Quintetten in dieser Hinsicht schwer, aber, wenn man den nöthigen Fleiss auf das Einstudiren und dann auf das Zusammenüben wendet, auch desto mehr bildend und vervollkommnend. Auch in Betracht des letztern möchte Rec. diese Quintette in den Händen nicht Weniger wissen; denn an Bläsern von vieler Geschicklichkeit und besonders grosser Fertigkeit haben wir jetzt keinen Mangel und eher Ueberfluss: dass wir aber an Bläsern, die den Ton schön halten und tragen, gegen den Ton des Sängers oder der andern Instrumentisten ihn bequemen und abwägen, discret und mit Geschmack accompagniren, und, wo es am Orte ist, sich unterordnen könnten, ohne dabey nachlässig vorzutragen — dass wir an solchen Bläsern einen Ueberfluss, oder auch nur die genügende Vollzahl besässen: das wird wohl Niemand behaupten, der die Orchester kennt. Selbst die stärksten, berühmtesten und sonst rühmenswürdigsten haben an solchen wahrhaftig nicht die Vollzahl. — Dass die Quintetten, im Ganzen genommen, kürzer sind, als die Trios, ist ganz recht und ein neuer Beweiss von des Verf.s Besonnenheit und richtiger Beobachtung. Nicht nur, dass die Bläser gut vorzutragen nicht so lange aushalten können, als Geiger und Klavierspieler: auch der Zuhörer ermüdet eher bey Musik für Blasinstrumente, selbst bey der besten, als bey guter Musik für Violine, Violoncell und Pianoforte. Nach Verhältniss und jetziger Gewohnheit sind aber auch die Trios nicht zu lang. —

Das mag genug seyn von diesen Compositionen im Allgemeinen; und ihm das Eingehen in das Einzelne, was eine Reihe Druckbogen füllen müsste, und, weil der Stoss Stimmen dazu mit vielen Kosten in Partitur gesetzt werden müsste, diessmal zu erlassen — darum hat Rec. schon oben gebeten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Was man bey so vielen Menschen, selbst Gebildeten, vermisst, ist ein Respekt vor dem Objektiven, ein Sichbescheiden, dass man es noch nicht genau kenne, ein Demüthigen des Anschauens unter das Wesen der Dinge an sich. Neigung und Abneigung sind vorschnell, uns anwandelnd, gehen aus uns unwillkührlich hervor und haben oft gar kein Verhältniss zum Objekt. Auch meynt wohl Jeder instinktmässig, die ganze Welt zu verstehen, weil er keine Zwischenräume in seinem Geiste wahrnimmt, oder sie sich abläugnet. Daher denn die Keckheit und Schnelle des Urtheils der Meisten über ganz fremde Dinge, über Wahrnehmungen, bey denen sie bloss die Oberfläche der Sache bestreifen. Ein natürlich-poetischer Sinn hält sich vor, dass das sich ihm Darstellende Etwas an sich sey, abgesehen von seiner augenblicklichen Stimmung oder seiner bleibenden Idiosynkrasie; dass es in sich organisch sey, und Fug und Recht zum Daseyn und Bestand habe, ja dass das Meiste in der Welt unnahbar, undurchdringlich, unerschöpflich sey. Ganz entgegengesetzt dem engen, frostigen, parteyischen, fanatischen und doch höchst prosaischen Sinn, der nach seinem insektenartigen Herumschmecken den Universal-Codex des Geschmacks geformt wünschte, fragt der reine Sinn für Objektives: Wo gehört die Sache hin? welcher Zeit? welchem Orte? welchen Umständen? was ist ihr Kern und Leben? was will sie? was leistet sie? Wie sieht sie aus ihren Augen auf die Welt, die auf sie schaut? Wie sieht sie mich an, der ich sie anschaue? Was denkt sie über mich, der

ich über sie denke? Was bin ich ihr? Was soll sie mir seyn?

Besonders bewährt sich dieser Sinn in der Kunstwelt als ein freundlicher; in ihr besonders muss immer nach der Heimath, dem ursprünglichen Standorte der Kunstwerke und Künstler, die so oft diesen entführt werden, und in kältern Zonen, unter kümmerlichen Umständen, in ganz unkenntlicher Gestalt, bis zur Karikatur entstellt, auftreten müssen, gefragt werden. Er scheidet dann das Ursprüngliche, Nationelle, Legitime, Wesentliche, von dem Nachgemachten, Heimathlosen, Gesetzwidrigen, dem Scheinwerk, das Erprobte von der Pfuscherey. Er urtheilt nur darüber, wie sich die Sache giebt, bescheidet sich aber, dass sie wohl dem Nähertretenden eine ganz andere seyn dürfte. Es ist ein Urtheil mit stätem Aufhalt des Entscheidens, Absprechens.

Dieser ästhetische Sinn ist wohl am Ende nur eine Seite des sittlichen, der sich immer und immer vom Ich ins Du versetzt; der das Objektive würdigt, weil er sich selbst möglichst oft Objekt geworden ist.

Die Kunst mag gern alles frühere Kunstreiche zusammenfassen. Sie will nichts von dem Dagewesenen dahinterlassen, hinter nichts Kunstgemässem zurückstehen. Diess veranlasst manche Dichter, Tondichter, Künstler etc., das frühere äusserlich zu recapituliren; sie bringen dann all den Wort- und Ton-Lärm, der je gemacht worden, all den Gedanken-Gestalten-Melodieen- und Harmonieen-Schwall, der je aufgetreten, auf Einmal, und man sieht alle künstlerischen Behelfe, die irgend mit Vortheil gebraucht worden, neben- und miteinander angewendet. Es ist einem bey dergleichen Darstellungen zu Muthe, wie in einem unübersehlichen Kunstmagazine, wo man alles Erdenkliche findet — nur gerade das Eine nicht, was man gern hätte.

Auch in dem Werke des ächten Meisters klingt frühere Kunst harmonisch mit, und sein neuestes ist immer eine Symphonie alles Schönen, in welches Vergangenheit und Gegenwart consonirend einstimmen, aber nicht materiell, extensiv, äusserlich, sondern formell, innerlich, symbolisch. Wir wollen uns beyspielsweise an *Faust, Don Juan etc.* — und andererseits an die musikalische und so manche poetische *diebische Elster* erinnern.

Der höhere Meister ist immer der billigere Kunstrichter. Unser Herr Gott ist der billigste.

Ein Kunstwerk soll drey Bestandtheile haben. Einen für den Augenblick, der Sinn und Geist fesselt, durch welchen es die Gegenwart schön und kräftig erfüllt; Einen für die Weiterbildung, der uns reinigt, erhebt, durch den wir wachsen, der für unser ganzes Leben nachhält; und Einen, der unvergänglich, für alle Zeiten dauert, und es bey den Völkern unsterblich macht.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

O amor Brazileiro — Caprice pour le Pianoforte — — comp. par Sig. Neukomm. Oeuv. 37. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Die Liebe spricht sich in Brasilien, wie wir sehen, nicht viel anders aus, als anderswo — musikalisch nämlich, aber vermuthlich auch übrigens. Wir erhalten hier Folgendes: Als Einleitung, ein kurzes Andante grazioso, im Sechsachteltakt, leicht und gefällig. Daran schliesst sich eine Brasilische Melodie, Allegro non tanto, wechselnd sechsachtel- mit zweyviertel-Takt, munter und den Melodieen ähnlich, die wir als spanische Volksliedchen, der heitern Art nämlich, kennen. Ueber diese, in ihrem Wechsel, verbreitet sich nun Hr. N. in einem ziemlich langen Satze, figurirend, modulirend, mit Zwischenspielen u. dgl., so dass das Ganze wie eine Art freyen Rondo's herauskömmt. Alles ist leicht und gefällig behandelt; versteigt sich zwar nicht in Ungewöhnliches, lässt sich aber angenehm hören, und wird, da es auch sehr leicht auszuführen ist, seinem Publikum unter Liebhabern oder Liebhaberinnen willkommen seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten März. №. 13. 1825.

Recension.

Ueber Menschenbildung durch das Schöne, mit besonderer Rücksicht auf Ton- und Zeichenkunst, hauptsächlich in den Mittelschulen. Erste Abtheilung (im Allgemeinen von Erziehung und von Musik handelnd), eine Einladungsschrift zu den öffentlichen Prüfungen im April 1823, von D. J. G. Föhlisch, Director der Mittelschule. Werthheim.

Ein Gegenstand der Art gehört jedem denkenden Menschen, also wohl auch und zwar besonders den Musikern, vor allen aber den Lehrern der Musik, die keine Gelegenheit vorbeygehen lassen sollten, mit sich selbst über die Wichtigkeit ihres oft schweren Berufes immer mehr ins Klare zu kommen. Soll ihnen das möglich werden, so darf ihr Nachdenken die allgemeinen Zwecke der Erziehung im Grossen nicht unbeachtet lassen, wenn sie sich nicht unter die Zahl der blossen Stundengeber, als welche mit Seufzen des Magens wegen nach dem Schlage der Thurmuhr lauschen, herabwürdigen wollen. Ich nehme daher keinen Anstand, auch die einleitenden Gedanken dieser Schrift zu beliebigem Gebrauche auszüglich herzusetzen und mit einigen Bemerkungen zu versehen, so weit es, ohne weitläufig werden zu müssen, geschehen kann.

Die Erziehung, sagt der Verf., ist eine Kunst; die Kunst strebt nach dem Schönsten; die Aufgabe der Erziehung ist daher, durch eine naturgemässe Entwickelung des jungen Menschen das ihm angeborene Urbild menschlicher Schönheit nach Maassgabe seiner Kräfte sinnlich und geistig darzustellen. (Recht schön. Ich weiss aber gar nicht, warum mir bey der schönen Auseinandersetzung die böse Erbsünde nicht aus dem Kopfe will. Und der schlimme Fall macht wenigstens einen Gedankenstrich nothwendig, bey dem sich hergebrachter Maassen ein jeder denken kann, was er will. Es wäre mir sehr lieb, wenn an der Erklärung nichts fehlte). In der weitern Entwickelung setzt der Verfasser auseinander, dass keinesweges äussere Schönheit bezweckt werden solle, sondern dass vielmehr die innere der äussern erst Bedeutung und Leben gebe und dass das Schönste aus der Liebe zum Göttlichen geboren werde, weil, nach Plato und Winkelmann, das Urbild des Schönen unveränderlich in Gott ruht. (Warum denn eben nach Plato und Winkelmann? Solche Dinge beruhen nicht auf Autoritäten, sondern sind viel tiefer begründet, so dass auch solche Namenanführungen ein unwillkührliches Lächeln beynahe nothwendig hervorbringen. Dazu kommt noch, dass einem grossem Theile die Ansicht zu wenig christlich ist. Wenn aber diese höchst beachtungswerthen Gemüther erst über Sätze sich hinweg gearbeitet haben, wie folgender: „Ist es nicht die Wahrheit des Geistes, die Tugend des Willens, die höhere Richtung der gesamten Menschenkraft zum Heiligen und Göttlichen, welche der Erzieher erzielen soll?" ein Satz, der jedes haltbaren Eintheilungsgrundes ermangelt: so werden sich gewiss Alle mit dem Verfasser in der eben so schönen, als wahren Auseinandersetzung vereinigen, die S. 4 und 5 über die Einheit der äussern und innern Bildung gegeben wird. Vortrefflich wird da gezeigt, dass der Streit sinnlicher und geistiger Kräfte durch das Schöne in Harmonie zu bringen sey. Dagegen werden sich die Ansichten wiederum theilen, wenn der Verf. fortfährt: Darin waren die Griechen Meister, indem sie, wie Lysipp aus Sycion, nicht zur Nachahmung anderer Meister, sondern zu unmittelbarer Beobachtung der Natur und eigenthümlicher Behandlung anleiteten, damit man sich nicht in leere Dichtungen verirrete, noch durch ängstliche Nachahmung des Sichtbaren im irdischen

Stoffe unterginge. Sie werden ihm von einem Lehrer einer christlichen Mittelschule anders begründet wissen wollen und werden meinen, dass überhaupt durch schöne Wendungen und zu ausgedehnte Auseinandersetzung die Klarheit der Sache mehr verdrängt worden sey, als es gut oder schön ist. Wenn aber die Sache wahr ist, wie sie es ist: so mag sichs jeder in seine Sprache übersetzen. Weiter behauptet der Verf.: Wie in bildenden Künsten, so finde sich dieser Einklang des Aeussern und Innern auch in den Geschichtschreibern der Griechen und Römer, bey welcher Gelegenheit Herodot und Liv zusammengestellt werden. Die Vergleichung beyder ist bekannt; ich möchte sie aber nur in Ansehung der Liebe zum Fabelhaften, die jedoch den Griechen auch besser, als den Lateiner kleidet, unterschreiben. Wenn wir aber auch Manche unter den Römern nicht so hoch stellen, als es nach dem Ausspruche Vieler geschehen sollte: so sind wir doch, obschon aus anderem Grunde, mit dem Verf. völlig einverstanden, dass zur Jugendbildung durchaus Kenntniss der alten Sprachen gehört. Uebrigens schlägt sich der Hr. Director zu der wachsenden Zahl derer, die es für zweckmässiger erachten, die Jugend eher zum Griechischen, als zur frühern Quelle, durch gründliche Sprachkenntnisse zu führen, zu denen wir uns sogleich gesellen würden, wenn nur nicht zu viele, vor der Hand wenigstens, nicht wohl zu ändernde Einrichtungen unserer Lebensverhältnisse sich dagegen stemmten. Dass aber Sprachbildung für jeden nothwendig ist, wenn er auch im künftigen Geschäftsleben das Meiste davon wieder vergessen sollte, ist gewiss, denn die edlere Richtung und eine bessere Gesamtbildung aller inneren Kräfte bleibt einem solchen doch sicher. Daran soll sich, und zwar vorzüglich, Unterricht in der deutschen Sprache schliessen. Unbezweifelt. Hier müssen wir einer Schreibart des Verfassers gedenken, die wir für unstatthaft halten. Es steht nämlich: das Innerlichschöne, das Aeusserlichschöne — Aber das Umstandswort innerlich kann mit seinem zum Substantive erhobenen Eigenschaftsworte schön so wenig zusammenfallen, als ein Beywort mit seinem Hauptworte. Es müsste also wohl das innerlich Schöne geschrieben werden. Triumpf, wie immer steht, anstatt ph, ist sichtlich ein Druckfehler; Reitz für Reiz ist eine Kleinigkeit. Weiter sagt der Verf.: Deutsche Meisterwerke sollen erklärt werden. Damit nun dadurch keine blinde Nachahmung erzeugt werde, wird die Mittelschule besonders die Kenntniss der Natur zu befördern suchen. Darum Pflanzenkunde. Aber nicht ein starres Namenverzeichniss, sondern eine Entwickelung der grenzenlosen Mannichfaltigkeit schöner Formen, die überall von einfachen Grundbildungen ausgeht, und doch Alles eigenthümlich und selbstständig entwickelt, nichts Grosses, nichts Kleines an sich anerkennend; mit Freyheit Nothwendigkeit verbindend; nicht nach Bewunderung und Beyfall, sondern in bescheidener Stille nach Selbstgestaltung ringend. Dadurch wird sich dem kindlichen Gemüthe das Geheimniss des Schönen offenbaren. Das ist uns, wie so Manches im Buche, aus der Seele geschrieben; und wir haben es aus Erfahrung, wie so etwas wirkt. Zu demselben Zwecke wird die Grössenlehre vorgetragen, um das Denkgeschäft in Ordnung zu bringen und hinter dem Schleyer der Dinge das Walten des Geistes zu erblicken. — Dazu soll eine Anleitung kommen, musterhafte Schriften ausser der Schule zweckmässig zu lesen. Darum soll eine Büchersammlung der besten Schriftsteller neuerer Zeit keiner Schule fehlen, z. B. eine Auswahl aus Klopstock, Lessing, Herder u. s. w.; auch Uebersetzungen. Die Jugend müsste Auszüge der Hauptgedanken und deren Anordnung dem Aufseher liefern, wobey mehr auf das Wie, als auf das Was und Wie viel ankommt, wie überall. Geschieht das nicht, wird Geistesschwelgerey und leerer Zeitvertreib daraus. Lesesucht ist allerdings eine gefährliche, nur zu sehr eingerissene Geisteskrankheit.

Und nun geht der Verf. auf die Tonkunst über, die er die seelenvollste unter den Künsten nennt, was wir bey aller Liebe zu ihr doch nicht zugeben möchten; dass sie aber unter die Hauptmittel zur Bildung der Menschheit gehört, ist uns gewiss. Sie kennt, wie jede schöne Kunst, keinen höhern Endzweck, als die Urbilder des Geistes zu versinnlichen, und die sinnlichen Erscheinungen zu vergeistigen, also das Menschliche mit dem Göttlichen in Berührung zu bringen. Nun wird das Lob der edlen Tonkunst für eine solche Schrift zu dichterisch, zuweilen auch wohl in halbwahren Sätzen gesungen, z. B. Ihre Krone ist das urbildliche Kunstwerk (?) — Die Gestirne des Himmels folgen den Gesetzen der Harmonie (doch nicht unseren musikalischen! und wenn das nicht ist, wie kommt es hieher!) mit willigem Gehorsam u. s. w. Darauf wird die Vortrefflichkeit deutscher Tonkunst erhoben. Ob es nun gleich in unserer neuesten

Zeit nicht immer mehr wahr ist, dass sich deutsche Musik, aus der Tiefe des Gemüths kommend, mit Gründlichkeit der Wissenschaft verbunden, über weichliche Geistesschwelgerey und vorüberfliegende Rührungen erhoben hat: so wird man doch im Allgemeinen die gerühmten Vorzüge ihr nicht absprechen können. Melodie, fährt er fort, ist die Seele der Tonkunst; daher beginnt sie mit dem Gesange, was auch die Bildungsgeschichte der Menschheit lehrt. Das Herz hat das beste Gedächtniss, daher wurden die ersten Lehren der Weisheit im fröhlichen Gesange fortgepflanzt. Vorzüglich soll sie Gottes- und Vaterlands-Liebe stärken — wesshalb Moses, die Prophetenschulen, die Einrichtung Davids nach 2 Chron. 5, 12 angeführt werden; so auch die Griechen, bey denen es bekanntlich ein Vorzug war, zu der Leyer zu singen, woraus Polybius die milden Sitten seiner Landsleute erklärt u. s. w. Unter allen Künsten erlaubten die Spartaner nur die Uebung der Tonkunst, mit deren Hülfe der Jugend die Gesetze des Staats eingeprägt wurden. Man ging bekränzt und nach dem ordnenden Takte der Flöten in den Kampf. Wie die berühmtesten Gesetzgeber, eben so betrachteten auch die alten Philosophen die Musik als ein vorzügliches Bildungsmittel. Pythagoras gab ihr die Reinigung der Leidenschaften und die Beruhigung des Gemüthes zum Endzweck, wesshalb er auch seinen Schülern die Regel gab, jeden Tag mit Gesang und Saitenspiel zu beginnen und zu enden; auch suchte er selbst die Gesetze der Harmonie zu bestimmen etc. (Dieser letzte Punkt verdient noch immer einer genaueren Untersuchung und einer klaren Darstellung, so viel auch bereits davon geredet worden ist). Nach weiteren Anführungen des Plato und Aristoteles heisst es: Die Jugend soll sich nur in so weit mit der Tonkunst beschäftigen, dass sie ihre eigenthümlichen Schönheiten beurtheilen und empfinden könne. Das ist nach unserm Dafürhalten ein Hauptpunkt einer solchen Schrift, der viel nothwendiger erörtert werden müsste, als manches weit Ausgeführte des Büchelchens. Auch versteht sich ein solcher Satz nicht so leicht, als er klingt; und die Frage, wie soll das zugehen? würde manches Nachdenkens und mancher Auseinandersetzung bedürfen, die für den Darsteller schwer, und für ein lesesüchtiges d. h. gern in der Dämmerung lustwandelndes Publikum wohl gar mitunter langweilig seyn dürfte. Darum hat uns auch der Verf. lieber über den Hauptpunkt gar nichts gesagt bis auf einen Spruch, der aber auch Goldes werth ist, und den sich Aeltern und Lehrer nicht genug merken können, wenn sie nicht recht absichtlich ihre Anbefohlenen verderben wollen. Das Sprüchlein heisst so: „Ein Unterricht, der zu öffentlichen Wettstreiten anleitet, ist zu missbilligen, denn er ist eines edeln Menschen unwürdig und der Beyfallsüchtige Künstler richtet sich auch nach geschmacklosen Zuhörern. Aus so erzogenen Leuten werden meist verderbte, ausschweifende Menschen". — Ich habe leider oft gefunden, dass Viele das Glück ächter Menschheit mit Füssen getreten haben um einer armseligen Eitelkeit willen. Wenn ich daran denke, so thut mir das Herz weh. Aber ich wollte ja nur kurz den Inhalt der Schrift darstellen; also weiter. Der Verf. erzählt von den Römern, dass sie auch gesungen haben u. s. w. Viel Bekanntes, was am Ende zu nichts führt. Ich bin überzeugt, dass an der altrömischen Musik nichts, als der mächtige Schall ihrer Tuba zu rühmen ist. Der Verf. sagt auch selbst, dass der Tonkunst bey diesem Volke die Ehre gefehlt habe und dass sie folglich ein blosses Handwerk geblieben sey. Mit der Verbreitung des Christenthums erhielt sie einen feyerlichen Charakter, wodurch der Grund zu ihrer Vervollkommnung in den neueren Zeiten gelegt wurde. Seit Gregor des Grossen Zeiten verbesserte sie sich in Italien so, dass bereits Karl der Grosse Sänger aus Rom kommen liess. Die Singekunst wurde in den Schulen eingeführt. Von Luther, der allerdings sehr viel für die ins Muthwillige ausgeartete Musik that, wird behauptet, er sey ein gründlicher Kenner der Tonkunst gewesen. Solche geschichtliche Darstellungen leiden gewöhnlich an zwey Uebeln: erstlich sind sie zu kurz, bringen darum keinen Abschnitt ins Klare, sondern stellen Behauptungen hin, die schon oft hingestellt worden sind; sie scheinen nur dazustehen, um dem Ganzen einen gewissen Schein zu geben; der Unterrichtete erfährt dadurch nichts, und der Ununterrichtete auch nichts, denn es wird bey einer so geringen Auseinandersetzung viel zu viel vorausgesetzt; ein solcher fängt daher gewöhnlich an, sich über die Kenntnisse des Darstellers zu verwundern und verliert darüber oft den ganzen Zusammenhang. Darum sind sie zweytens auch wieder zu lang. Das Resultat des Ganzen ist: Ueberall verdarb eine nach Bewunderung der Menge lüsterne Künstlichkeit (namentlich der In-

strumente) das Sittliche der Tonkunst, und der Ueberreiz erzeugte Schwelgerey und Entartung. — Folgende Vorschläge gehören zu dem Besten der Schrift: In Schulen sollen einstimmige Choräle, mit einem Pianoforte in einfachen Akkorden begleitet, gesungen werden; in Mittelschulen jede Woche zu Anfang der Erbauungsstunde und zu Ende derselben ein vierstimmiger Choral; ein besonderer Singchor kann Kunstgesänge üben. Aber das Betteln der Kunstjünger vor den Thüren, womit die Currende das Heilige auf den Strassen entweihen und sich selbst in Sitten und Wissenschaften vernachlässigen lernt, sollte abgeschafft werden. Dem Gesange müssten Redeübungen vorangehen, damit gut ausgesprochen werde und der Vortrag richtig seyn könne. (Da müssten ja also die Schullehrer auch gut aussprechen und die Gesanglehrer ganz vorzüglich! Von jedem Jugendlehrer sollte man, ausser einem sittlichen Betragen, vor Allem fordern, dass er gut deutsch spräche —). Eines richtigen Vortrags wegen müsste der Gesanglehrer zuvor den Hauptgedanken des Gedichts entwickeln und ihn bis in die einzelnen Nebengedanken zergliedern. (Wird nicht wohl angehen; denn wo kein Gedanke ist, da können auch keine Nebengedanken seyn. Sonst wäre aber die Sache recht zweckmässig, ob es gleich Lehrer und Schüler geben wird, die es pedantisch nennen werden). — Durch Gesanglehre wird die rechte Behandlung der Instrumente vorbereitet. — In Erfindung schöner Melodieen bewährt sich hauptsächlich die Schöpferkraft des Tonkünstlers. Mangel an derselben verleitet zu unächten Schönheiten, zu Ueberladungen, unnatürlichem Wechsel der Tonarten und übermässiger Instrumentirung. Wenn aber der Verf. sagt: „Der natürlichste Uebergang vom Gesange zur reinen Klangtonkunst ist das Klavier- und Fortepiano-Spiel, wovon das erste dem Anfänger zu rathen sey; des Pianofortes solle er sich dann bedienen, wenn dem grammatischen Spiele genug geschehen sey“: so ist das wohl eine gangbare, oder vielmehr gangbar gewesene Behauptung, die von der Natur des Klavier- und Fortepiano-Spieles hinlänglich widerlegt wird. Der Anschlag beyder Instrumente ist so verschieden, dass der sangbarste Klavierspieler nur um so weniger ein singender Pianofortspieler ist. Soll aber der Pianofortspieler das Sanfte und Zarte gehörig ausdrücken können: so muss er das Starke und Kräftige bereits in den Fingern haben. Das lernt man aber durch kein Klavierspiel. Und das Grammatische kann auf allen Instrumenten gleich gut besorgt werden; müsste eigentlich jedem Musikunterricht voran gehen. — Soll ein Instrumentenspiel zu Geistesbildung führen: so bedarf es eines strengen Unterrichts. Wer sich die Schwierigkeiten nicht gefallen lassen will, an dem hat die Kunst nichts verloren. Rathsam ist es, für die Jugend nur ausgezeichnete und für die Ausführung nicht zu schwere Tonstücke zu wählen, damit nicht eine schlechte Vorliebe für frostige, Seiltänzereyen entstehe. Daher sind lang fortgesetzte Uebungen in einem gemässigten Zeitmaasse zu empfehlen. Besondere Vorsicht brauchen öffentliche Kunstversuche. Sie dürfen nicht zu schwer seyn, denn übermässige Anstrengung tödtet allen Genuss. Das verschwenderische Lob der Menge macht leicht eitel und hemmt durch den Wahn, man leiste schon vieles, den Eifer: Mangel an Beyfall hingegen kränkt und schwächt das Selbstvertrauen. Besser sind daher Uebungen im Kreise der Familie und wohlwollender Kunstfreunde. Und von dieser letzten Bemerkung bin ich durch Erfahrungen von vielen Seiten her so gewiss, dass ich auch besonders in Rücksicht auf Musik noch hinzusetze: Es müssen sehr wohlwollende, kunstverständige und menschlichtüchtige Freunde seyn, sonst thut man viel besser, man lässt sein Kind lange Zeit gar nicht vor Andern spielen, aber desto mehr vor Vater, Mutter und Lehrer.

Zum Schluss schreiben wir nur noch Tosi's Spruch hin: Fiedelt weniger mit der Stimme und singt mehr mit den Instrumenten. Aber für unsere neuesten Tage fasse ich meinen Spruch etwa so: Wollet nicht wirbeln noch knallen, sondern meynt es redlich, wie es dem Künstler ziemt.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Bremen. Unser Bericht über die letzte Hälfte des Jahres 1824 wird sich fast ganz auf die Nachrichten von durchreisenden Künstlern beschränken müssen, denn von Einheimischen ist in dieser Zeit hier wenig geleistet worden. Unsere Opernmusik hat sich gehoben, während die Concertmusik gesunken ist. Eine vorzügliche Zierde der ersteren waren vom 15ten Februar an die fünf Gastvorstellungen des ausgezeichneten Sängers Hrn. Blume aus Berlin, welcher zweymal in seiner Meisterrolle,

Don Juan, dann als Kaspar im *Freyschütz*, Waller im *Schiffskapitain* und Figaro in Mozart's Oper auftrat. Unser Hr. Grapow gab den Don Ottavio in *Don Juan* als Antrittsrolle. — Hrn. Blume folgte Hr. Karl vom Münchner Hoftheater, nicht als Sänger, aber als gewandter Schauspieler zu rühmen, der den österreichischen Dialekt zwar geläufig, indess, wie Reisende behaupten, doch noch unvollkommen und nicht treu genug wiedergiebt, wie z. B. in seinem Stücke: *der parodirte Freyschütz oder Staberl in der Löwenschlucht*, mit der halb beybehaltenen, halb komisch veränderten und travestirten Originalmusik in drey Akten, einer Posse, die wohl für Einmal Lachen erregen, aber nicht öfter ansprechen kann. — Bald nach ihm trat ein talentvoller Sänger (Tenorist) Hr. Föppel, vom Düsseldorfer Theater, zuerst als Tancred am 30sten September, dann als Caspar im *Freyschütz*, und hierauf in mehren bekannten Opern auf, worin er und unsere brave Sängerin, Mad. Jost, uns manchen schönen Genuss gewährten, z. B. in den Rollen Camilla und Herzog Hubert; Rosine und Barbier von Sevilla; Donna Anna und Don Juan; Fanchon und Abbé; Gräfin Constanze und Wasserträger; Therese und der Director im *Waisenhause* von Weigl u. s. w. Jede dieser Opern musste mehrmals wiederholt werden. Hrn. Föppels Organ ist an sich so angenehm, dass schon seine blosse Aussprache der Worte höchst wohlklingend ist, wie wir z. B. in seiner Darstellung des Ottavio in Oehlenschlägers *Correggio* fanden. Jetzt ist ein rauher Winter über unsere Oper hereingebrochen. Hr. Kapellmeister Spohr aus Kassel machte im Januar Hrn. Föppel, Hrn. und Mad. Jost und Andern so gute Anträge für die Kasseler Bühne, dass sie dieselben annahmen, und uns nächstens verlassen werden. Doch hörten wir noch eine sehr gute Darstellung des Liederspiels: *Die Wiener in Berlin*, welches auch hier so gefiel, dass es jede Woche wiederholt werden musste. Nächstens, heisst es, sollen die *Berliner in Wien* gegeben werden. — Der Komiker Hr. Geissler, trat im August als Paul in der *Schweizerfamilie*, dann als Thaddädl in der *musikalischen Tischlerfamile* von Müller, und als Pedro in *Preciosa* auf. Mad. Artour vom Theater zu Hannover, trat im December als Preciosa mit vielem Beyfall auf; Dem. Pöschel vom Schleswiger Hoftheater in derselben Rolle; Mad. Dertinger als Vitellia, als Thisbe in *Aschenbrödel*, und als Kathi in den *Wienern in Berlin*. Gegenwärtig giebt die geschätzte Sängerin, Dem. Elise Erhard vom Prager Theater, hier mehre Gastdarstellungen, z. B. den Sextus in Mozarts *Titus*.

Unter den Concerten im Krameramthaussaal verdient das des fertigen Flötenspielers Hrn. von Brocken aus Lübeck (jetzt in Oldenburg) genannt zu werden. Ausserdem wurden Concerte gegeben: von Hrn. Ochernal, von Hrn. Rackemann auf der neuen Flöte Panaulon. In dem abermaligen Unterstützungsconcerte für Musiker (im Schauspielhause) wurde Beethovens A dur-Symphonie mit Beyfall gegeben; dann einige Gesänge aus *Euryanthe*, Stücke für Militärmusik, die Jagdouverture von Méhul unddie Jubelouverture von Weber. Am 16ten October wurde im Theater zur Vorfeyer des Festes der Leipziger Völkerschlacht eine Composition des hiesigen Musikers J. G. Schmidt (bey dem Musikcorps der Bürgerwehr), betitelt: *Die Schlacht bey Grossbeeren*, für Militärmusik, nicht ohne Theilnahme aufgeführt. Am 9ten Novbr. spielte Hr. Gehring, k. k. östreich. Concertmeister aus Wien, im Theater in den Zwischenakten mit Hrn. Aug. Ochernal d. j. eine Concertante für zwey Violinen von Kreutzer, und Maurer's Variationen auf das Lied: *Der treue Tod*, mit verdientem Beyfall, aber bey ziemlich leerem Hause. Sein Spiel ist sehr fertig, doch nicht frey von manierirtem Wesen, Schnörkeln u. dgl. —

Von verminderter Theilnahme an der Concertmusik zeugte es, dass Hr. Ochernal zum ersten Mal in diesem Winter seine Abonnementsconcerte einstellen musste, an deren Statt er nun von Zeit zu Zeit Quartettunterhaltungen an unbestimmten Tagen giebt; bisweilen werden darin auch Gesangstücke und Quintetten für Blasinstrumente vorgetragen. Im vorigen Winter waren wir allerdings mit Concerten zu sehr überhäuft. Das Aufhören der Abonnement-Concerte ist davon die natürliche Folge. Da nun auch die hiesige Oper eingehen wird, indem die aus drey Rathsherren bestehende Theatercommission das Theater auf ein Jahr oder noch länger schliessen will, um dann — so hofft man — eine neue Bühne von festem Bestand zu errichten, so ist zu erwarten, dass inzwischen im nächsten Winter die Theilnahme an Concertmusik sich wieder beleben werde. Nur unsere drey Privatanstalten: die Singakademie unter Hrn. Riem's sorgfältiger Leitung, die Unions-Concerte und der Grabausche Gesangverein haben sich bisher noch

immer auf gleicher Höhe erhalten, eben weil sie Privatvereine sind; ihre Uebungsconcerte finden regelmässig, ohne Unterbrechung, Statt. Neuerlich ist noch ein dritter Privatverein hinzugekommen; er nennt sich die *Harmonie,* steht unter Hrn. Grabau's Leitung und ist ganz wie dessen Gesangverein eingerichtet, versammelt sich auch in demselben Lokal. Das hanseatische Militärmusikkorps unter Hrn. Helfrichs Anführung und die beyden Militärmusikkorps der Bürgerwehr, bestehen ebenfalls noch und geben zuweilen auch öffentliche Concerte.

Im Ganzen hat uns die letzte Zeit wenig Neues gebracht, und im Fach der Opera seria gar nichts: leider konnte es bey dem schwankenden Zustande unserer öffentlichen Anstalten nicht anders seyn. Schade, dass die Oper gerade jetzt aufhören soll; denn eben schien sie sich lebendig erheben zu wollen. Aber mit dem Sommer kommt gewöhnlich auch der Sirokko, der mit seinem schwülen Hauche die zarten Blüthen der Oper tödtet, und schnell, wie die Töne vergehen, vergehen oft auch die Pflegeanstalten der Tonkunst!

Anekdoten von Cimarosa.

Cimarosa, der am liebsten unterm Geschwätze und Lärmen seiner Freunde componirt haben soll, von manchem andern Lärm aber kein besonderer Liebhaber gewesen seyn mag, wohnte einst zu Mailand, während er daselbst eine Oper schrieb, in der Nähe der Kirche S. Satiro. Hier wurde der arme Mann öfters im Componiren durch das starke Glockengeläute so gestört, dass ihm nicht selten sein vaterländisches Fluchwort managgio! entschlüpfte. Unvermuthet erhielt er von Seiten des Grand Inquisitore die Einladung, den folgenden Tag bey ihm eine Tasse Chocolade zu nehmen; allein der in seinen Arbeiten vertiefte Neapolitaner achtete nicht darauf, oder vergass sie. Als er aber gleich nachher eine zweyte Einladung mit der Bemerkung erhielt, dass man ihn im Falle des Nichterscheinens mit Gewalt abholen würde, da ward's ihm etwas bange um's Herz. Eiligst befragte er einen seiner Freunde, was da zu thun wäre; dieser rieth ihm, den erhaltenen Befehl ja zu vollziehen, denn Seine Hochwürden liessen mit sich nicht spassen. Von panischem Schrecken ergriffen, begab sich Cimarosa nach dem Convento alle Grazie, dem damaligen Locale des Ketzergerichts, wo ihn übrigens der Grossinquisitor sehr gut aufnahm, und nach genommenem Frühstücke (Cimarosa's Angst dabey kann man sich leicht denken) fragte, ob ihn die Glocken von S. Satiro nicht zuweilen beunruhigten? — Freylich, Ew. Hochwürden, und das täglich. — Es muss Ihnen doch wohl bekannt seyn, dass die Glocken eingesegnet sind, und da man mir berichtet, dass Sie dieselben oft verwünschen, so ist es meine Pflicht, Sie zu ermahnen, sich künftighin davon zu enthalten. — Aber Ew. Hochwürden, erwiderte Cimorosa, wie oft hat man nicht mich, den Maestro verflucht, ohne dass ich je bey der heiligen Inquisition Klage geführt hätte, und ich glaube doch etwas mehr als eine Glocke zu seyn!

Zu Turin bestand ehedem eine allerhöchste Vorschrift für die bestimmte Dauer der Spektakel im Hoftheater. Als Cimarosa daselbst eine Oper componirte, die um eine Viertelstunde länger als die festgesetzte Zeit währte, fragte man den König nach der Hauptprobe, ob man sie etwa abkürzen sollte. Allein der König, welchem der Maestro ohnehin besonders anempfohlen war, machte diessmal aus Achtung für denselben eine Ausnahme des Gesetzes. Einige Tage nachher nahm Cimarosa beym Könige Abschied. — Wann gedenken Sie denn abzureisen? — Diese Nacht, Ew. M. — Warten Sie doch künftigen Morgen ab, denn bey der Nacht könnten Sie von Räubern angefallen werden. — Da hat's guten Rath, antwortete Cimarosa, welcher gehofft hatte, vom Könige ein Geschenk zu erhalten: wenn man mir die von Ew. Majestät allergnädigst geschenkte Viertelstunde nicht raubt, was kann man mir sonst nehmen? —

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alle Kunst nimmt ihr Lebensprincip aus der Philosophie, nicht der der Schule, sondern der lebendigen, von welcher jene oft nur eine starre Tradition ist. Ideen sind das Fundament der Kunst; sie bringen Leben oder Tod, jenes dem ächten, diesen dem unächten Kunstwerk. Insofern Religion das Allerheiligste des denkenden und schauenden Menschengeistes ist, möchten wir jeden Künstler, wie unsere Kinder, fragen: Welches

Glaubens bist du? nicht inquisitorisch, wie jetzt manche ästhetische Jesuiten oder Asceten unsere freyen Geister fragen, sondern in dem Sinne, in welchem die Grundlage eines jeden Kunstwerks eine Idee, und der Cyclus, den ein Kunstgenius aufstellt, seine Weltansicht, sein Glaubensbekenntniss, auf Gestalten gebracht, enthält. So ist ihm die Welt, und so möchte er sie haben.

Warum uns manches gepriesene Kunstwerk nicht anspricht, ist, weil es ihm im tiefen Bau, in seiner Gründung fehlt. Wo diese nicht fest steht, da schwankt der ganze Bau, und alle Fugen der Bausteine laufen schief. Ja, dieser Mangel an Ideen wird nicht nur etwa in den redenden Künsten fühlbar; er offenbart sich auch in den plastischen, denn er ist mit dem Nervengewebe alles Geschmacks verwachsen, und zehrt an dessen Wurzeln.

Man ist in der Kunst fast noch mehr als sonst im Leben gewohnt, sich mit Worten, Redensarten, überlieferten Meynungen etwas weiss zu machen. Nur ein paar Beyspiele. Es ist einmal stehende Geschmacks-Sache geworden, dass vierstimmiger Gesang eine der schönsten Kunstgattungen sey. Das ist nun gewiss nicht anzufechten; es gehört aber dazu, dass die vier Organe zusammengehen, dass nicht Eines oder das Andere durch seine Eigenthümlichkeit störend hervortrete, dass sich die Quadrupel-Allianz durch und durch verstehe und aufs Beste eingeübt sey, dass sie aufs reinste intonire, und so Töne als Worte mit gleichem Ausdruck, mit Antheil und Geschmack vortrage, dass sie sich alles Unwesentlichen, aller Künsteley enthalte u. s. w.

Wie selten findet man diess Alles beysammen? aber dennoch, wo sich vier Stimmen hören lassen, so ungenügend es auch seyn mag, so kommt einem der Gemeinplatz entgegen: Vierstimmiger Gesang ist eben das Höchste.

Bey der Instrumentalmusik ists der nämliche Fall. Quartett- und Quintett-Musik gilt auch in ihrer Art für ein Höchstes und wo sie sich hören lässt, da bemüht sich Jeder ganz Ohr zu seyn, und am Ende mit ächter Künstler-Kenner- oder Kunstfreundes-Miene fallen zu lassen, darüber gehe eben nichts. Gleichwohl ist der Hauptgenuss nur für den concertirenden Mitspieler, weil hier die Schwierigkeiten, wie kritische Karten, ausgetheilt sind, und die Sphäre des Ganzen gerade nur so weit gezogen ist, dass der Betheiligte, durch seine Partie angenehm beschäftigt, doch eines Totaleindrucks froh werden kann, doppelt froh ihn zu geniessen, weil er ihn selbst hervorbringen hilft. Ihm zunächst steht der Compositeur, der Kenner, und für eine gewisse Dauer auch der blosse Musikfreund. Aber auch diese Leistungen fodern die höchste Genauigkeit in der Ausführung, und zuweilen grosse Meisterschaft auf den Instrumenten. Wenn aber auch alle gute Eigenschaften zusammen kommen, und wie viel mehr, wenn sie nicht da sind? lügt sich das übrige Publikum nur mit einer Redensart an, wenn es obigen Gemeinspruch laut werden lässt, und ein Paar Stunden lang mit Interesse zugehört zu haben vorgiebt.

Doch diess und Anderes gehört ins Kapitel der „grossen Lüge“, die auch in der Kunstwelt, wie in der politischen, bürgerlichen und sittlichen bey allen cultivirten Nationen eine so bedeutende Rolle spielt, und in den Artikel „Langeweile“, der, hätte Callot-Hofmann ein musikalisches Lexikon geschrieben, sehr kurzweilig zu lesen seyn möchte.

Das Schöne muss man mit Dank dahinnehmen, und es in guten Stunden mit Antheil und Verstand zu geniessen trachten. Ganz verstehen wird man wohl das Werk des Genies nie. Begreift ja — darf wohl behauptet werden — kein Genius den andern ganz, und durchschaut seine Genesis.

Es ist ein anderer Baum, auf einem andern Standorte, andere Säfte saugend, andere Lüfte trinkend, andere Blüthen und Früchte tragend. Er ahndet die Verbrüderung, und ist doch durch seine Eigenthümlichkeit ewig von ihm geschieden. Ja so lebt alle Welt fort, im Guten weniger als im Bösen sich verstehend — und es kann für ein fortgesetztes Wunder gelten, dass das Häuflein der Unverdorbenen für jenes aus unbekannten Höhen Stammende die reine Fühlung behält.

Unter dem Genialen denken sich die Meisten etwas Keckes, Verwegenes, was Erstaunen, Hautschaudern erregt. Tolle Bockssprünge sind aber keine Kunst. Excentrisch ist nicht genial. Der ächte Genius ist concentrisch mit dem Leben, geocentrisch; also ruhig, klar, consequent; nicht das

Gewöhnliche zum Ungewöhnlichen aufkräuselnd, sondern das Mannichfaltige in fasslichen Ausdrücken darstellend, nicht befremdend, sondern so befreundet, dass es uns wie unser Eigenes anspricht.

Das Ensemble ist die Politur des Kunstwerkes, der Hauch, der es erst zu einem Ganzen macht, der ihm eine lebendige Seele verleiht.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Etudes pour le Pianoforte en forme des Sonates — — par F. G. Sörgel. Oeuv. 19. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. S. ist den Lesern dieser Blätter seit kurzem mehrmals als ein achtbarer Componist vorgeführt und näher geschildert worden. Wir begnügen uns desshalb bey dieser seiner neuen Arbeit mit einer kurzen Beschreibung. Hr. S. widmet sie zweyen seiner Schülerinnen: diese, und mithin Andere, die diese Etudes gebrauchen wollen, müssen aber schon sehr geübt und fest seyn, sowohl im Vortrage schwieriger Bravoursätze verschiedener Art, als auch vollstimmiger und vollgriffiger Cantilene. Dabey modulirt Hr. S. hier nicht selten aufs Schärfste und Plötzlichste; was gleichfalls das Lesen und richtige Treffen erschwert. Die Stücke sind, dem Ausdrucke nach, mannichfaltig und gewähren erwünschte Abwechselung; übrigens sind sie, was auch der Titel angiebt, wie freyer als gewöhnlich behandelte Sonatensätze zu betrachten. Man empfängt sechs Nummern. Die dritte, die nicht wenig Eigenthümliches in der Erfindung hat, und die sechste, ein rasches Bravourstück, gefallen Ref. am besten. Hr. S. schreibt sonst correkt: wie kömmt es, dass man in diesem Hefte auf einige regelwidrige Stellen stösst, die doch leicht und ohne irgend ein Opfer der Regel gemäss abzufassen gewesen wären? —

Nouvelles Etudes pour le Pianoforte — — par Aloys Schmitt. Oeuv. 55. Liv. 1. Leipzig, chez Probst. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern eine sehr achtungs- und rühmenswürdige Arbeit des Hrn. Sch., wie sie nur ein so talentvoller, gründlicher Componist, und ein so kunst- und erfahrungsreicher Virtuos liefern konnte. Das Werk ist Hrn. J. Bapt. Cramer in London gewidmet, und es konnte schwerlich irgend Jemand passender gewidmet werden; denn offenbar haben dieses Meisters vortreffliche Etudes Hrn. Sch. als Vorbilder vorgeschwebt, (auch giebt es für's echte Pianoforte-Spiel keine besseren) und er gehet auf demselben Wege, doch nicht als Nachahmer, sondern als Nebenmann. Da nun Jedermann Cramers Etudes kennt, so sind mit diesen Worten auch die des Hrn. Sch., im Allgemeinen bezeichnet; mag man sie nun als gearbeitete Musikstücke überhaupt, oder als methodische Uebungen eben dieser Art, oder, wie es geschehen soll, in Hinsicht auf Beydes vereint, betrachten. Es kann nicht fehlen: das genaue Einstudiren und öftere Vortragen dieser Stücke wird, wie bey Cramer, schon beträchtlich geübte Spieler, sowohl von Seiten des Geschmacks, als von Seiten der Geschicklichkeit, beträchtlich fördern; und auch der Virtuos, oder wer sich ihm nähert, wird an ihnen Freude und nützliche Unterhaltung finden. Im Allgemeinen lassen sich die sieben Nummern, die hier gegeben werden, unter die zwey Hauptrubriken bringen: ernstes, kräftiges, grossartiges Bravourspiel, und: melodischer Gesang, entweder vollstimmig, oder einstimmig und mit (im Vortrag) ganz abweichend figurirter Begleitung fortgeführt. Für die vorzüglichsten Stücke und für wahrhaft meisterlich halten wir: No. 1., No. 4., No. 6 und No. 7. Der Stich nnd alles Aeussere des Werks ist anständig. Wir wünschen, dass es fortgesetzt werden und in recht Vieler Hände kommen möge, damit es, wie es kann, beytrage, jenen geistlosen, leeren, armseligen und bloss fingerfertigen Mechanismus des Pianoforte-Spiels, der die musikalische Welt überschwemmt hat, vollends zu verdrängen und in seiner Nichtigkeit erscheinen zu lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. N°. 14. 1825.

Das Charakteristische der Tonarten betreffend.

Im Anfang einer Kunst kennt man ihren Reichthum noch nicht; sie wirkt auf die frischen, derben Sinne und Gemüther stark, aber nicht vielseitig, und der Mensch weiss selbst nicht recht, wie und was ihm durch sie geschieht. Hat sie aber im Verlaufe der Zeit sich allseitig ausgebildet, ihre Macht mannichfach bewährt, dann sind die enthusiastischen Geister leicht geneigt, ihr mehr beyzumessen, als sie zu leisten vermag, und ihr mystische Eigenschaften und Kräfte anzudichten, die ihr fremd sind.

Dass es der Tonkunst eben so ergangen, lehrt ihre Geschichte. Was ist seit funfzig Jahren nicht alles über ihre Wirkungen phantasirt und poesirt worden? Man hat auch unter anderm von dem verschiedenen Charakter der Tonarten mancherley beygebracht, und sinnige Verehrer der Musik haben nach ihrer Ansicht jeder Tonart ein bestimmtes Gefühlreich, eine eigene Lebensprovinz angewiesen. In der nächstvergangenen Zeit hat Schubart, der warme Verehrer und Kenner der Musik und ein kräftiger Ausüber zugleich, in seinen *Ideeen zu einer Aesthetik der Musik* methodischer davon gehandelt, und wir möchten wohl, so weit unsere Kenntniss des Physischen und Psychischen dieser Kunst reicht, der Sache weiter nachgehen, jede Belehrung eines Bessern jedoch dankbar annehmend.

Bekanntlich verhalten sich die einzelnen Töne nicht alle eben so zu einander, wie die Bezeichnung der Intervalle besagt. So ist zwar, wenn C = 1 ist, E $\frac{4}{5}$, F $\frac{3}{4}$, G $\frac{2}{3}$, c $\frac{1}{2}$; aber die übrigen Intervalle unserer diatonischen Tonleiter lassen sich, wenn sie rein klingen sollen, nur durch grosse Brüche ausdrücken. Wären unsere Instrumente nach dieser reinen Temperatur gestimmt, so müssten, wenn aus einem andern Ton als aus C gespielt würde, auch ganz andere mathematische Verhältnisse sich bilden, als die Forderung von reinen Terzen, Quarten, Quinten und Akkorden überhaupt mit sich brächte; unser Ohr würde dieses Anderssеyn nothwendig wahrnehmen, und diess könnte einen unterschiedenen Charakter der Tonarten begründen. Doch nein! es würden in diesem Fall eine Menge Dissonanzen entstehen, die den Charakter mit dem Wohlklang zerrissen.

Nun sind aber unsere Tasten-Instrumente nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmt; den Quinten ist von ihrem Aufwärtsstreben etwas entzogen, den Quarten, die sich abwärts sehnen, Muth hinaufwärts gemacht, die grossen Terzen, die nach ihrer Lage verschieden waren, sind einander gleichgestellt worden. So weit die Schärfe des Ohrs eines geschickten Klavierstimmers reicht, ist diese Flieh- und Ziehkraft der Töne auf die ganze Reihe der Töne gleich vertheilt worden, so dass die Verhältnisse von C dur und A moll sich in den anderen harten und weichen Tonarten wiederholen.

Somit wäre wieder Alles gleich, bis auf die relative Höhe der Tonarten, und diese allein möchte wohl keine psychische Färbung begründen; denn wenn auch bey entlegenen Tonarten die Lage der Stimmen anders ist, und mithin, was in C gesetzt worden, nicht ins G transponirt werden kann, weil Menschenstimmen und Instrumente aus den Grenzen ihrer Skala kommen würden, auf welche der Tondichter jedesmal Rücksicht nimmt, so würde doch bey naheliegenden Tonarten der Unterschied unmerklich seyn, z. B. bey E dur und Es dur, A dur und As dur, F moll und Fis moll und anderen, denen man gerade den allerdisparatesten ästhetischen Charakter zuschreibt.

Ja es kann zuweilen kommen, dass was in Es dur oder F moll gesetzt ist, nach der Stimmgabel wirklich in E dur oder Fis moll gesungen und gespielt wird, weil zufällig den Bogen-Instrumenten

eine hohe Stimmung gegeben worden ist, oder das Umgekehrte, weil das Pianoforte sich herabgezogen hat, oder die Orgel tief geht: und welchen Charakter soll in diesen Fällen das Tonstück tragen, — den der Vorzeichnung oder den der wirklichen Ton-Lage?

Wir haben aber bekanntlich keinen Normalton, kein absolutes C oder A. Sauveur handelt, nach Erxleben, in seinem Werk über die musikalischen Ton-Intervalle vom fixen Ton, der hundert Schwingungen in Einer Sekunde macht. Das Buch entbehrend können wir nicht sagen, wie diese Fixirung hergestellt werden soll, da bey Saiten die Dicke, specifische Schwere, Länge und Spannung auch zu berechnende Momente sind, von denen jedes wieder nach seinem eigenen Normal-Maasse bestimmt werden müsste. Das nämliche gälte von Metallstäben. Daher möchte sich ein fixer Ton schwer finden lassen Die Stimmgabel, bey welcher die absolute und specifische Schwere des Stahls, die Härte und die Form in Betracht kommen, wird nach der Erfahrung, d. h. nach dem Ausspruche des Ohrs gestimmt.

Diese conventionelle Messung ist aber, wie bekannt, nicht immer die nämliche geblieben. So kam es, dass wir im Verlaufe der Zeit unsere Instrumente nach verschiedenen Normaltönen stimmen mussten. Unseren nach Schärfung der Reize Verlangen tragenden Sinnen zu lieb ist, wie in allen natürlichen und künstlerischen Genuss-Reichen, so auch in dem musikalischen eine allmähliche Steigerung vorgenommen worden. Man will wissen, dass die jetzige Stimmung der Instrumente im Verhältnisse zu derjenigen, welche in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angewandt worden, um eine kleine Terz in die Höhe gegangen ist. Ein berühmter Componist Norddeutschlands soll behauptet haben, dass im Jahre 1766 die grösste Glocke seiner Vaterstadt c, im Jahr 1792 aber bereits B angegeben habe. Sind wir doch, nebenbey gesagt, in der Zeitmessung eben so eilig geworden, so dass jetzt Largo, Adagio, Maestoso, Andante, Allegro, Presto merklich nach vorne gerückt sind, und Manches sich nicht mehr deutlich pronunciren will. Es ist das Ueberwiegen der real-sinnlichen Lust über die ideal-geistige — eine allgemeine Weltklage. Wir erinnern uns hiebey einer Anekdote von Mozart, der, bey einem auswärtigen Theater anwesend, und zur Leitung einer seiner Opern eingeladen, alle Tempo's der einzelnen Musikstücke langsamer nehmen liess, als das Orchester es gewohnt war, ein Einziges ausgenommen, das er sich gerade schneller gedacht hatte.

Ist es der Fall, dass jede Tonart an sich, abgesehen von den Organen, die in ihr musiciren, einen bestimmten psychischen Charakter hat, so muss dieser entweder, je nachdem im tiefern Chorton oder im höhern Kammerton gespielt wird, sich ändern, oder er muss der Steigerung willig folgen. Das Erste werden die psychologischen Musiker nicht zugeben, weil die ♯ Töne G, D, A, E etc. noch immer wie vor funfzig Jahren, hell klingend, die b Töne F, B, Es, As aber bedeckt erfunden werden, obgleich diese in jene nicht nur eingerückt sind, sondern sie sogar übersprungen haben, — das Andere leitet uns auf die tongebenden Mittel, von welchen bald die Rede seyn wird.

Nach der bisherigen physikalisch-mathematisch-akustischen Ansicht, da es kein absolutes, fixes C giebt, da das früher conventionell angenommene sich etwa um eine kleine Terz hinaufgetrieben hat, da die gleichschwebende Temperatur überdiess alles Charakteristische verwischt, die etwanige verschiedene Färbung der Tonarten verwaschen und vertrieben, und durch ihre austheilende Gerechtigkeit alles in gleiche Farbe gekleidet hat — scheint die angenommene Charakteristik der Tonarten auf schwachem Grunde zu ruhen.

Dennoch fühlt jeder Musikfreund einen Unterschied derselben, und zwar gerade einen solchen, dem er auch eine verschiedene psychische Wirkung gern beylegt; er fühlt ihn bald mehr bald weniger, am wenigsten vielleicht bey reiner Vokalmusik, am stärksten wohl bey überwiegenden Bogen-Instrumenten.

Auf der Geige lässt dieser Unterschied der Tonfärbung sich am leichtesten bemerkbar machen, und wer ein halbweges geübtes Ohr hat, der wird, wo er auch nicht die Tonart selbst, aus welcher gespielt wird, anzugeben weiss, doch den auffallenden Unterschied empfinden, der z. B. in den Tonarten F, A, As, E, Es liegt. Namentlich sind gerade die sich so nahe liegenden A und As, dann E und Es vom verschiedensten Charakter, A und E glockenhell und freudig, As und Es bedeckt und ernst.

Wir finden, dass dies bey Blas- und Tasten-Instrumenten nicht eben so der Fall ist. Die Klarinette, die Hoboe etc. werden im nämlichen Verhältniss heller, als der Ton, aus dem sie spielen, höher liegt; so klingt eine B-Klarinette heller, als

eine A-Klarinette, weil sie kürzer, dünnleibiger ist. Man hat sie jetzt besonders bey militärischen Musiken von fast allen Haupttönen, und die höheren sind immer die heller schreyenden. Das nämliche gilt von dem Waldhorn. Hier klingt also F heller als E, B heller als A — entgegen dem angenommenen Charakter dieser Tonarten. Auch ist man oft genöthigt, zu einer Tonart ein Instrument von einer andern Tonart zu nehmen, z. B. zu F dur eine B-Klarinette. Wenn ein Instrument in Tonarten mithilft, die nicht die seinige sind, so merkt man etwas bedecktes bey ihm, und wenn auch die Tonart den hellsten Charakter trüge. Auf der Orgel und dem Fortepiano aber klingt Fis = Ges, As = Gis und überhaupt alle ♯ Tonarten gleich den b Tonarten, weil bloss die Vorzeichnung anders ist, während die Tastenanwendung die nämliche bleibt.

Wir fragen nun den denkenden, forschenden Musiker auf Gewissen, ob er annehmen könne und glaube, dass, wenn ein Vokalmusikstück aus dem als sanft charakterisirten F dur von den Sängern bey zufällig tieferer Intonation, wie diess bey einem leitenden Fortepiano von solcher Stimmung sehr oft der Fall ist, in E dur gesungen würde, sich sein Charakter so ändern müsste, dass es dann hellschreiend klänge? Bey dem grossen psychischen Abstande, der diesem Intervalle von einem halben Ton beygemessen wird, müsste ja schon ein Viertelston den Uebergang bemerken lassen, und welcher Musikdirector unterscheidet so scharf, dass er nicht in vorkommenden Fällen das Eine für das Andere ausgäbe; ja bey welchem Chor ohne Instrumental-Begleitung sinkt man nicht in einem etwas langen und schwierigen Stücke vom F in E, vom A in As, vom B in A, vom C in H, also fast jedesmal in den disparatesten Charakter, in die heterogenste Farbe, und welches kritisch gespitzte Ohr, welches Gemüth merkt hiebey einen Wechsel des Effekts?

Von den Bogen-Instrumenten, den Violinen, Violen, Violoncellen aus geht also das Colorit der Tonart. Die ♯ Töne geben uns ihr Gehobenes, die b Töne ihr Gedrücktes zu fühlen. Die häufig offen angestrichenen Saiten D, A, E färben ihre Tonarten heller, so wie andererseits bey den b Tonarten das öfters nothwendige Aufsetzen den Ton wie mit Flor bedeckt. Ein Hauptmoment sind die mitklingenden Töne, die bey unserem Stimmen nach Quinten so merklich sich vernehmen lassen, wenn aus G, D, A oder E gespielt wird, da der Grundton, die grosse Terz und Quinte jedesmal den Dreiklang in verschiedenen Lagen wecken. Diess bewirkt nun bey den ♯ und b Tonarten einen Gegensatz, dem der hellen und trüben Mittel, oder dem Farben-Gegensatz in der Optik vergleichbar. Daher wirklich jene eher zum Ausdruck lebhafter, heiterer, kräftiger Empfindungen, zu heller Pracht, lautem Leben, offenem Kampf etc., diese zu Darlegung sanfter, ernster, ruhiger, schwärmerischer Gefühle angewendet werden.

Dieses durch die Bogen-Instrumente herbeygeführte Charakteristische unterliegt einem Stufengange der höhern und tiefern Färbung, der der wachsenden Zahl der vorgezeichneten ♯ oder b, also dem Quintenzirkel zu folgen scheint. Da aber die Tonart auf die Lage der Stimme, der Melodie, beym vielstimmigen Satz auf das Verhältniss der Stimmen zu einander, endlich auf die ganze Instrumentirung Einfluss hat, welches alles nach der relativen Höhe sich richtet, so verbreitet sich dieses Colorit der Tonart durch eine Art Mitleidenschaft auch auf die Blas- und Tasten-Instrumente, so wie auf die Menschenstimmen, und ein Musikstück, das mit Sinn in seiner Tonart gesetzt ist, kann nicht, ohne anders zu klingen, in eine andere transponirt werden.

Dem Verfasser ist aus seinen Jugendjahren her ein lächerlicher Vorgang der Art geblieben. Ein geübter Violoncellist seiner Vaterstadt spielte im Wochen-Concert ein Solo aus Es dur, hatte sich aber aus übelangewandtem Virtuosen-Pfiff seine Solo-Stimme in's D dur gesetzt, und sein Instrument in's Es hinaufgestimmt, weil aus diesem Tone viel handsamer zu spielen ist. Während er also die leichtere D-Applikatur griff, klang sein Violoncell in Es. Aber wie widerwärtig war diess! Das Orchester spielte im bedeckten Es-Charakter, er im offenen des D mit überdiess erhöheter Saiten-Spannung, was schon dem Knaben so auffiel, dass er dem Virtuosen neugierig in die Stimme sah.

Während also ein Tonstück, von blossen Singstimmen producirt, durch seine Tonart allein kein bestimmtes Colorit erhält, weil wir den Eindruck der relativen Höhe der Tonart nicht so nennen können, wird es alsobald davon überflossen, wenn das Accompagnement der Bogen-Instrumente hinzutritt.

Wenn wir aber über Musik-Eindrücke reflectiren, sie beobachten, so darf diess nicht auf dem anatomischen Wege mit dem blossen Gehöre

des Augenblicks geschehen; wir müssen uns auf den Standpunkt der dynamischen Wirkung stellen; wir sind mit unserer Musik, unserer Orchestrik aufgewachsen, unauflöslich verwachsen, und so begreifen wir auch, dass dieses von Umständen bedingte, zufällige Charakteristische im Verlaufe der Zeit die ganze Musik durchdrungen und sich an die Tonarten gewissermaassen fixirt haben könne, so dass es nun, auch wenn jenes Fundament der Begleitung durch Bogen-Instrumente nicht vorhanden ist, in unserm Ohr auf imaginärem Wege doch ersteht, weil es sich bey den Instrumenten und Stimmen an den Ton selbst geheftet hat.

So gut z. B. ein gewisser Glockenton Erinnerungen an Vergangenheit in uns erwecken kann, eben so gut kann bey einer Tonart, wo sie ohne Colorit auftritt, dieses in unserer musikalischen Einbildungskraft sich mit darstellen, weil sie dasselbe nun einmal in unserer Musikwelt, in dem organisirten Reich unserer Orchestrik an sich trägt. Es waltet hier ein Naturgesetz vor, auf das man besonders auch bey psychologischen Untersuchungen zu achten hat, dass nämlich, wenn ein Verschiedenartiges, Mannichfaltiges sich zu einem organischen Ganzen bildet, und von einem allgemeinen Hauch und Geist durchdrungen wird, dieser nachher auch dem Einzelnen anklebt, so dass, wo es auftritt, es im Nimbus desselben wahrgenommen wird.

Der charakteristische Geist der Tonarten ist jetzt der Tonwelt eingeboren, und lässt sich nicht mehr vertilgen, wenn nicht unser ganzes Instrumentalwesen eine Revolution erleidet: aber er offenbart sich nach Umständen bald stärker, bald schwächer, bald gar nicht merklich. Er wird durch Anwendung bestimmter musikalischer Mittel verstärkt oder unterdrückt. Die stehende Charakteristik der ästhetischen Handbücher vermag keinen Tondichter zu binden; es ist hier, wie bey der musikalischen Sprache überhaupt, eine unerschöpfliche Abwechselung, der grösste Reichthum von Combinationen gegeben. Die Anwendung dieser oder jener Tonart mag aus einer oft unbewussten Vorherberechnung der musikalischen Evolutionen oder aus der Lage, die das Thema, die erste Modulation wie instinktmässig angenommen, hervorgehen. Bey ausgedehnten Musikwerken, Oratorien, Opern, Symphonieen, Concerten wählt der Compositeur die einzelnen Tonarten ohne Zweifel mit Rücksicht auf die Folge, den Contrast der Musikstücke und ihrer Gliederungen, und Eines bedingt mehr oder weniger das Andere; aber auch der Charakter der Tonarten und seine Wirkung wird oft durch Stellung und Folge bestimmt, so dass, was man sonst Ton der Schwermuth nennt, durch seinen Stand zur sanften Klage, oder was Jubelton — zum blossen Frohsinn werden kann.

Mozart hat zu dem Gesange Sarastro's „In diesen heil'gen Hallen" etc. das schreiende, helle, brennend-gelbe E dur gewählt, und hier also das Feierliche auf seinen äussersten Pol getrieben. Der Gang der Melodie, die Art der Begleitung bewirken, dass es sich vom Charakter des Priesterlichen, Esoterischen nicht losreisst; es ist ein Gesang, in welchem Höhe und Tiefe, wie im Charakter der Tonart durch die Instrumentirung, so auch in dem Gange der Singstimme vermählt sind. Der Effekt möchte dem zu vergleichen seyn, wenn der Clerus einer Regel mit schwarzem Ordenskleid am hohen Fest auf einmal in gold- oder silberglänzenden, farbenhellen Messgewändern vor den Altar tritt.

So sind viele Regeln der Schule nur so lange gültig, bis sie ein Genius mit Gewinn für seine Darstellung umgeht.

So weit wir in die höhere Analysis der Ton-Maasse hineinsehen und den ehemaligen Streit über die gleich- und ungleichschwebende Temperatur fassen konnten, so hatte es letzterer mit dem Monochord und der von einem Normalton aus vorgenommenen Stimmung der Tasten-Instrumente zu thun. Da Kirnberger den Charakter der verschiedenen Tonarten auf Ton-Maasse, auf das Verhältniss der Intervalle gründet, und der von ihm nicht begünstigten gleichschwebenden Temperatur das Verwischen alles Charakteristischen beymisst, so konnten wir diesen Streit, mit aller Ehrfurcht vor der dabey angewandten höhern musikalischen Gelehrsamkeit, dennoch umgehen, weil wir unsere praktische Musikwelt im Auge haben, in welcher Verhältnisse von so zarter Berechnung niemals rein auftreten. Wir sind der Ueberzeugung, dass die meisten Flügel und Orgeln gerade nur so rein gestimmt sind, dass von jenen streng berechneten Schwingungs-Verhältnissen keines getroffen wird. Das Nämliche mag bey der Struktur der Blas-Instrumente der Fall seyn, und wenn vollends der Charakter der Tonart nur durch ein reinstes Spiel auf denselben sich offenbaren würde, so möchten wir wohl in den meisten Fällen alles Andere, nur ihn nicht vernehmen. Die Annäherung unserer prak-

tischen Musik an das Geforderte geht gewiss nur so weit, dass in den meisten Fällen gerade dasjenige noch fehlt, was den Streit entscheiden soll.

Wir fühlen aber den Unterschied bey der beschränktesten musikalischen Darstellung; er muss also in etwas Handgreiflichem liegen, und wir meynen dieses bezeichnet zu haben.

Wir entlehnen zum Schluss eine Stelle aus einem anonymen musikalischen Schriftsteller — über Transposition, — siehe Cäcilia 1824. n. 4. p. 301.

„Nur Notensetzern, welche keinen Begriff davon haben, dass sich in der Phantasie eines jeden poetischen Künstlers vor Schöpfung seines Kunstwerkes ein geistiges, organisch in sich abgeschlossenes Modell bilden müsse, nach welchem er sein Kunstwerk praktisch ausführt, und dass also letzteres, gleich einem Gemälde, ein bestimmtes Colorit und Helldunkel besitzen müsse, welches nicht geändert werden kann, ohne den Charakter des Gesangstücks selbst zu entstellen, — nur solchen Notensetzern — sagen wir — kann es gleichgültig seyn, in welchem Tone dasselbe gesungen werde, ob in dem von ihnen gewählten, oder in einem andern. — Aber auch davon abgesehen, wird nicht dem grossen Publikum, welches die genannten Musikstücke seit funfzig Jahren stets in einer und eben derselben Tonart vortragen gehört, dessen Gehör sich an diese gewöhnt, und den bestimmten eigenthümlichen Klang derselben liebgewonnen hat, die ihm ungewohnte, fremde Tonart störend erscheinen, selbst wenn es sich von dem Grunde des widerlichen Eindruckes keine Rechenschaft geben kann? Werden nicht die Kenner diese Transposition doppelt, ja dreyfach unerträglich finden, einmal, gleich dem grossen Haufen, wegen der Störung, aus der bloss materiellen Aenderung hervorgehend, dann aber auch im bewusstvollen Gefühle des ästhetisch entstellten Ausdruckes, und endlich in der Reflexion über die Unvernunft eines solchen Unternehmens? —

Welch eine ärgerlich-peinliche und widerwärtige Wirkung eine solche Transposition auf ein der Musik nicht unkundiges Gemüth hervorbringen kann, wenn sie nicht von Schächern für ein oder ein Paar Male, sondern von innehabenden Sängern für immer ausgeübt wird, das haben wir an uns selbst verspürt, so oft wir die treffliche Arie: Du malheur auguste victime, im *Oedip* von Sacchini, von Lais statt in A dur in G, und späterhin die beyden unter Paers Zulassung transponirten Rollen des *Don Juan* und des Grafen Almaviva, von Garcia singen gehört haben.

Wenn man über den fraglichen Gegenstand unsere Meynung einholen und befolgen wollte, wir würden lieber noch eine Umänderung der zu hohen Passagen, als das einzige Mittel, sich aus der Verlegenheit zu helfen, anrathen."

Fortsetzung der Nachricht über die diessjährigen Karnevalsopern in Italien.

Mailand, den 12ten März. Welch eine Zerrüttung! Schon zu Anfange dieses Winters befiel die Pisaroni, den Hauptpfeiler unsers grossen Theaters, eine schwere Krankheit, von der sie noch nicht genesen ist. Aber auch alle übrigen prime donne, namentlich die Favelle, Garcia, Contini (letztere als Musico), Ferron waren öfters Unpässlichkeiten unterworfen, so dass man zuweilen mit Komödieen abzuwechseln und die Theaterzettel täglich sehr spät auszugeben genöthigt war, und doch auch dann im Theater ein ganz anderes Spectakel als das angekündigte gegeben wurde, denn während der kurzen Zeit wurde bald diese, bald jene unpässlich. Zuletzt gab man bloss eine Farse und zwey Ballets. Ueberdiess vermisste man noch überhaupt den von der neuen Theaterdirection anfänglich gezeigten Glanz im Costume u. s. w., welches den an prachtvolle Opern und Ballets gewöhnten Mailändern Stoff genug zur Unzufriedenheit gab. Doch man lese mit Geduld das Weitere. Die angekündigte Farse *), *Il trionfo della musica*, wurde angeblich nach Mayr's *Originali* (aus welchem man die Ouverture, die Introduction, ein Duett und das Finale beybehielt) mit verändertem Texte und hinzugefügten Stücken von Mayr, Fioravanti, Pucita, absichtlich für die Ferron eingerichtet, welche darin besonders mit Singvariationen glänzen sollte. Im Ganzen fand das Stück schon darum eine gute Aufnahme, weil es zum genere buffo gehört, und weil man die so oft gegebenen Opere serie und semiserie überdrüssig ist. Die Ferron fand besonders in den Variationen über das Thema: Nel cor non più mi sento etc. Beyfall; aber auch sie war zuweilen unpässlich, und musste noch andere erkrankte Sängerinnen ersetzen. Galli der ältere, welcher den Don Febéo

*) Man vergleiche Seite 156. der Mus. Zeit.

(den fanatico) gab, sang oder schrie vielmehr die bekannte Fioravanti'sche Arie aus den *Cantatrici villane*, die wir einst in Gnecco's *Prova dell' opera seria* besser vortragen hörten. Galli scheint überhaupt wenig zum Buffo caricato geeignet. Mayr's Ouverture und ein eingelegtes kleines, hübsches und passendes Quartett von Puccita: „Prendiamoci diletto etc. dürfen hier nicht übergangen werden. Die Krankheit der Pisaroni machte unvermuthet einen grossen Strich durch die Rechnung. Man musste nun den alten Tross, noch dazu den *Maometto*, *Torvaldo* und die verunglückte *Vestalin* hervorsuchen. Den 29sten Januar gab man endlich Generali's *Baccanali di Roma*, zu welcher eigens die erwähnte Mailänder Sängerin Carolina Contini für die Rolle des Ebuzio engagirt war, die aber schon im zweyten Akte die Stimme verlor, weswegen man Tags darauf wieder *Torvaldo* und die genannte Farse ankündigte, aber auch diese nicht geben konnte, weil die Ferron sich unwohl befand. Diese ältere Oper Generali's, die eine leichte cantable Musik enthält, und aus welcher Rossini reichlich fischte, hatten wir bereits vor mehren Jahren auf dem Theater Carcano gehört. Damals gab Tacchinardi den Sempronio, diessmal Bonoldi. Welch ein Abstand! Da überdiess die Contini eine mittelmässige Sängerin ist, so konnten die *Baccanali* kein Glück machen, wurden aber in der Folge, aus Mangel einer bessern Oper, öfters gegeben. Die Reihe kam nun an den sehnlich erwarteten *Don Juan*. Der aus Neapel verschriebene Buffo Pacini, welcher hier zweymal den Leporello gut spielte, erkrankte unterwegs in Rom, weshalb Galli der jüngere seine Rolle übernehmen musste; die übrigen Rollen waren folgendermaassen vertheilt: Don Juan, Galli der ältere; Don Ottavio, Herr Dupont (ein Franzose); D. Anna, die Favelle (eine Französin); D. Elvira, die Garcia (eine Spanierin); Zerlina, die Ferron (eine Engländerin); der Comendatore, Herr Guglielmo Guglielmi (ein (Engländer, eigentlich William Williams, nur mit italienisirtem Namen); Masetto, Herr Poggiali: also zu zwey Drittheilen durch Nichtitaliener besetzt. Die Aufführung selbst wollte man erzwingen, und die Oper schon den 7ten Februar in die Scene bringen; allein da die Favelle und Garcia in der Hauptprobe erkrankten, so wurde sie erst vier Tage nachher, aber fast unkennbar gegeben. Galli ist, wie er selbst eingesteht, zu alt für die Rolle des Don Juan; vor zehn Jahren gelang sie ihm ziemlich gut. Sein Bruder taugt zur Buffopartie des Leporello gar nicht, die Favelle wenig zur D. Anna; die Garcia detonirt ohnehin oft, würde aber wahrscheinlich in der Rolle der Zerlina mehr gefallen haben; die Ferron gab diese zwar nicht übel, aber die englisch-italienische Aussprache, und — Der Comendatore — transeat! *) Costume und Dekoration waren armselig; die Tempos oft verfehlt, das Maskenterzett wurde verpfuscht, das Ganze überhaupt seelenlos gegeben. Da diese Oper in Mailand allgemein beliebt ist, so kann man sich das Missvergnügen über die misslungene Aufführung leicht vorstellen; allenthalben hörte man ausrufen: povero *Don Giovanni!* Zum Glücke wurde er in allem, eingetretener Unpässlichkeiten halber, ungefähr dreymal ganz und dreymal zur Hälfte gegeben. Zuletzt wurde man der ewigen Unpässlichkeiten müde; wesshalb die Favelle und Garcia einigemal bey ihrem Auftreten, vielleicht unschuldigerweise, mit Zischen bewillkommnet wurden. Wie verlautet, soll *Don Juan* nächstes Frühjahr abermals gegeben werden. In dieser Stagione werden in beyden Hoftheatern (auch in der Canobiana) Opern und Ballets aufgeführt, weil zu dieser Zeit der kaiserliche Hof aus Wien und andere gekrönte Häupter hier erwartet werden, und mehre Sänger und Tänzer der nun zu Ende gegangenen neapolitaner Theaterdirection des Herrn Glossop's in Mailand eintreffen. Den 5ten dieses gab man Rossini's *Mosé*, zum Theil ebenfalls verpfuscht. Für die Rolle der Elcia (die Favelle soll einen monatlichen Abschied erhalten haben) engagirte man eine gewisse Laura Biagioli Herdliska, eine Polin, eine allenfalls für ein kleines Theater brauchbare Sängerin; für die Rolle des Mosé Hrn. Raffaele Benetti, welcher dieses Karneval in Bergamo sang. Die Sänger wurden den ersten Abend theils von Rossinianern theils von Unwissenden nach jedem Akte auf die Bühne gerufen. *Mosé* ist indessen an der Tagesordnung. Die hiesige Zeitung sagte, in diesem Oratorium habe Rossini Mozart nicht überwunden, sich jedoch mit ihm gemessen. Nächster Tages soll eine neue Farse von einem noch sehr jungen Componisten, Namens Carulli, einem Sohne des bekannten Guitarristen, in die Scene gehen.

---

*) In der Scene auf dem Kirchhof liess er, um richtig einzufallen, die aus drey Posaunen, zwey Hoboen, zwey Klarinetts, zwey Fagotts und Contrabässen bestehende Begleitung neben sich auf die Bühne bringen, welches aber nicht die beste Wirkung machte. Vielleicht würde sie im Hintergrunde besser placirt worden seyn, was aber seinem Zwecke entgegen gewesen wäre.

Neapel. Die im Teatro Fondo Ende Januars gegebene neue Oper: *il Disertore*, von Hrn. Raimondi, gefiel wenig; die Tosi wurde jedoch mehremale auf die Scene gerufen. Den 20sten Februar kam auf S. Carlo die neue Oper *Zadig ed Astartea* von Hrn. Nicola Vaccai auf die Bühne, und fand sehr gute Aufnahme. Es sangen darin Adelaide Tosi, Adele Cesari (Contralt), Andrea Nozzari (Tenor) und Luigi Biendini (Bassist). Die Cavatina der Tosi, ihre grosse Scene und das Finale des ersten Akts, werden besonders gelobt. — Dem Vernehmen nach soll Barbaja die Lalande auf sechs Jahre engagirt haben.

Rom. Nicht nur für dieses Karneval, sondern für das ganze Jahr 1825 sind hier, des eingetretenen Anno santo wegen, die Theater geschlossen.

Macerata. Hauptsänger: Carlotta Cavalli, Prima Donna; Angelo Quadri, Tenor; Paolo Ferrari und Giuseppe Paltrinieri, Bassisten. Pacini's *Sposa fedele* gefiel. Rossini's *Turco in Italia* machte fiasco.

Ancona. Hauptsänger: Maria Landini (Prima Donna), Gio. Parma Cagnoli (Tenor), Alberto Torri und Giuseppe Zambelli (Bassisten). Mercadante's *Elisa e Claudio* gefiel ziemlich; Pacini's *Barone di Dolsheim* wenig.

Forli. Hauptsänger: Teresa Croci, Zacchielli (Prime Donne), Giuseppe Crespi (Tenor), Pasquale Pucci und Clemente Rieschi (Bassisten). Man gab Pacini's *Sposa fedele* und Rossini's *Italiana in Algeri.* Die Sänger gefielen bloss in letzterer.

Faenza. Hauptsänger: Rosa Alberghi Savigni, Luigia Crociati (Prime Donne); Giuseppe Passanti (Tenor), Carlo Molari und Gio. Debegnis (Bassisten. Mercadante's *Elisa e Claudio* war die erste Karnevalsoper.

Rimini. Hauptsänger: Costanza Petralia, Luigia Vautren (beyde Prime Donne — letztere sang zum ersten Male); Compagnoni (Tenor), Carlo Dossi (Bassist). Generali's *Baccanali* und Coccia's *Clotilde* gefielen. Die Vautren, und noch mehr die Petralia, fanden Beyfall.

Ravenna. Hauptsänger: Teresa Dati, Anna Ciapini (Prime Donne); Stefano Lenzerini (Tenor), Gaetano Ghedini und Achille Paní (Bassisten.) Man gab *Elisa e Claudio* und die *Ginevra di Scozia.*

Ferrara. Hauptsänger: Elisabetta Manfredini, Angiola Centroni; Eliodoro Bianchi (Tenor), Gennaro Simoni (Bassist). Die beyden Karnevalsopern waren Rossini's *Zelmira* und *Otello.* In ersterer werden die Sänger gelobt, leztere machte fiasco.

Bologna. Hauptsänger: Amalia Perfetti, Giuseppina Poresi, Gaetano Crivelli (Tenor), Niccola Trentanove Cenni (Bassist). Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* gefiel, ganz besonders Crivelli in seiner Scene im zweyten Akte. In seiner Einnahme am 5ten Februar wurde er zu Ende der Oper, unter Fackelscheine, von einer musikalischen Bande und einer Menge Volks nach Hause begleitet. Dergleichen Farsen sind in Italien nicht selten. Die zweyte Oper *Andronico* von Mercadante machte fiasco. — Herr Dall' Occa gab hier den 26sten Februar ein Concert auf dem Contrebasse, und fand vielen Beyfall.

Bastia (auf Corsica). Rossini's *Turco in Italia* und Generali's *Contessa di Colle erboso* gefielen ziemlich; die Prima Donna, Marietta Arpini, erhielt Beyfall.

Florenz. (Teatro Pergola). Hauptsänger: Mariana Kainz, Clorinda Corradi; Lorenzo Bonfigli (Tenor), Girolamo Cavalli (Bassist). Nach den beyden bereits angezeigten Opern *Chiara di Rosenberg* und *Barbiere di Seviglia*, gab man eine neue, *la Moglie avveduta* betitelt, von einem gewissen Azzali, Schüler des Bologneser Liceo musicale. Bloss der erste Akt gefiel. Derselbe Componist soll bereits zwey andere Opern geschrieben haben, die aber der Sänger wegen verunglückt sind.

Perugia. Hauptsänger: Adelaide Rizzardi (Prima Donna), Giuseppe Rizzardi (Tenor), Giuseppe Tavani und Celestino Salvatori (Bassisten). Erste Oper *L' Italiana in Algeri.*

Siena. Hauptsänger: Giovanna Casalini (Prima Donna), Luigi Fantini (Tenor), Giuseppe Corbetta und Gioachino Vestri (Bassisten). *Lo Sposo di Provincia* von Giacomo Cordella machte fiasco. Im *Turco in Italia* zeichnete sich Herr Corbetta besonders aus.

Lucca. Die zweyte Oper, Pacini's *Barone di Dolsheim*, in welche die Festa zwey fremde Stücke für sich einlegte, gefiel.

Livorno. Hauptsänger: Clelia Pastori, Pietro Gentili (Tenor), Gio. Battista Insom, Gio. Savio (Bassisten). Rossini's *Cenerentola* gefiel.

Pisa. Hauptsänger: Giuditta Saglio, Carlotta Paris, Giusppe Spech (Tenor), Gio. Battista Cipriani, Mariano Stefanori, Luigi Scacciani (Bassisten). *Matilde Shabran* von Rossini und *la sposa fedele* von Pacini gefielen.

Prato. Rossini's *Cenerentola* gefiel, in ihr

die Adelaide Mattioli aus Bologna. — Den 19ten Jänner starb hier der Primo Buffo Gio. Battista Casalini.

Arezzo. Hauptsänger: Adelaide Rinaldi (Prima Donna), Angela Corry (Musico), Silvano Casini (Tenor), Panelli (Bassist). Die Rinaldi und Corry fanden Beyfall.

Turin (Teatro regio). Zwischen der hiesigen und der Venezianer Zeitung entstand ein Federkrieg, weil letztere behauptet hatte, Mercadante's neue Oper (S. des Ref. vorigen Bericht) habe keine gute Aufnahme gefunden. — Auf die Canzi ist hier ein Gedicht im Drucke erschienen. Nicolini's neue Oper *Teuzzonne*, welche voriges Jahr, aus schon angeführten Gründen, nicht gegeben werden konnte, machte dieses Karneval auch mit neu componirten Stücken wenig Glück. Ganz besondern Beyfall erhielt eine Wiener Tänzerin, Namens Heberle (Hebèrlé schreibt sie sich, vielleicht um ihrem Namen eine französische Physiognomie zu geben. Sie tanzt jetzt auf dem grossen Mailänder Theater, ebenfalls mit Beyfall). — (Teatro Sutera). Hauptsänger: Maria Cantarelli, Enrico Molinelli (Tenor), Filippo Ricci und Pacifico Prosperi (Bassisten). Die *Pretendenti delusi* von Mosca, und die Farse *Amore aguzza l'ingegno* von Celli gefielen.

Genova. Rossini's *Aureliano in Palmira*, und Mayrs *Rosa bianca e Rosa rossa* gab man als zweyte und dritte Oper. Die Bassi trug den Sieg davon. Im *Aureliano* debutirte Dem. Elisa Sedlaczek aus Triest, die, nach abgelegter Furcht, eine gute geläufige Stimme und Methode zeigte.

Modena. Noch gab man hier *la Capanna moscovita* von Cappeletti, und die erste neue Oper von Herrn Vincenzo Gabussi aus Bologna, welche letztere ausgezeichneten Beyfall erhalten haben soll. Oeffentliche Blätter behaupten, die Musik wäre ganz neu und originell.

Reggio. Hauptsänger: Catterina Monticelli (Prima Donna); ein Dilettant, Tenorist; Michele Cavarra und Vincenzo Pozzi (Bassist). Man gab *Matilde Shabran* und *Elisa e Claudio.*

Parma. Die zweyte Oper, Rossini's *Mosè*, gefiel, die Sänger sollen fast jeden Abend auf die Scene gerufen worden seyn.

(Der Schluss folgt.)

Kurze Anzeige.

L'amoureux, Fantaisie pour Pianoforte et Flûte, comp. — — par S. Neukomm. Oeuvr. 39. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Der Name ist — ein Name: ein Hülfsmittel der Unterscheidung des Einen vom Andern. Wer es indessen nicht lassen kann, bey Namen an etwas näher Bezeichnendes zu denken, wie etwa bey Brigitte an eine keifende Tante, bey Laura an eine sentimentale Schöne, und nun beym musikalischen „Amoureux" an etwas Leichtes, Gefälliges, an etwas, das bald so, bald so, mit flüchtigen Anwandlungen von Sinnigem munter und angenehm hinläuft, der wird sich hier nicht irren. Denn gerade so ist diess kleine Musikstück. Unser verliebter Freund fängt mit einigen sehr gemächlichen Takten an: aber bald wird er stutzig und bedenkt sich die Sache ein wenig. (In einigen recitativischen Zeilen.) Wie vorauszusehen, geräth er in eine Stimmung, gemischt von Hoffnung und Zweifel. (Adagio). Es hat aber mit letzterm nicht viel zu bedeuten: er weiss, wo Barthel Most holt, und empfängt Grund zu anmuthiger Heiterkeit. (Andantino grazioso.) Indessen — man weiss ja — dies bloss anmuthigheitere Wesen dauert auch nicht lange. Was folgt dann? Entweder etwas sehr unharmonisches, was eben darum der Componist verbirgt, oder etwas mässig Munteres, Zufriedenes, was recht gut ist, wenn es auch nicht ungewöhnlich hervorsticht. Diess führt der Componist aus; und zwar, da diess (hoffentlich) von längerer Dauer ist, als alles jenes, so führt er es auch länger als jenes aus. (Allegro.) Dabey bleibt's denn bis zu Ende des Ganzen. Und dazu verhelfe der liebe Himmel uns Allen! — Endlich: da keine Stimmung zu allem, was schwierig, weniger geeignet ist, als die, des Verliebten, so hat Hr. N. auch für die Ausführung, darauf hinzudeuten, alles sehr leicht und bequem gemacht. — Ernsthafter Neukomm: ist das alles so gemeynt? Wo nicht, so haben doch die Leser erfahren, was dieses kleine Stück an Musik enthält.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. №. 15. 1825.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par A. Mühling. Oeuvr. 23. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. M. hat nicht eben Vieles drucken lassen, und Rec. kennt von diesem auch nur Einiges: was er aber kennt, ist ohne Ausnahme gut und eines wackern Musikers würdig. Aus diesem, und vorzüglich nun auch aus vorliegender grosser Sonate (denn das ist sie, wenn sie auch nicht so heisst) zu urtheilen, so besitzt Hr. M. die Naturgabe der Erfindung zwar nicht in überfliessendem, doch hinlänglichem Maasse, zwar nicht von ganz eigenthümlicher, doch von wohlgefälliger Farbe; er besitzt ferner einen schönen Schatz kräftigen und würdigen Gefühles; eine gründliche Kenntniss seiner Kunst, viel Geübtheit und Sicherheit in ihr, durch welche er fähig ist, jene beyden aufs Beste und ohne Zwang auszusprechen; er besitzt endlich einen auf das Würdige und Edle gerichteten Geschmack, sowohl hinsichtlich des Charakters und Ausdruckes, als hinsichtlich der technischen Anordnung und Ausarbeitung derselben — in welcher letztern er eine rühmliche Vorliebe für durchaus geregelte Fortführung des mehrstimmigen Satzes, und diese in vorliegender Sonate so entschieden zeigt, dass man sie, wie sie stehet, und besonders ihren ersten und zweyten Satz, ohne alles Weitere gar leicht für die vier Instrumente des Violinquartetts ausschreiben könnte; wesshalb sie denn auch in der Art vorgetragen seyn will, wie z. B. die grossen Sonaten Cramers. Was aber die darin herrschende Gemüthsstimmung und die thematische Ausführung betrifft, so nähert sich Hr. M., wenigstens in diesem Werke, weniger diesem Meister, als Spohr; ja auch in gewissen, mehr das Einzelne angehenden Eigenheiten — in der Art zu moduliren und in verschiedenen Lieblingswendungen der Modulation, in der Art, das Adagio (dürfen wir so sagen) allmählig auszubreiten und die Hauptmelodie in Nebenstimmen zu variiren u. dgl. — scheint sich Herr M. Spohr am meisten zu nähern. Hat der Rec. damit den Klavierspielern gar nicht wenig von diesem Werke versprochen: so hat er davon, in wohlgeprüfter Ueberzeugung, auch gar nicht wenig versprechen wollen; und denken die Leser, wie er: so finden sie in diesem Ausgesprochenen auch die eigentliche Recension des Werkes; denn alles Andere, was er sonst zu sagen hat, gehet nur Einzelnes an: Einzelnes entscheidet aber nie über ein Ganzes, das wirklich eines ist, so dass vielmehr jenes da und dort verfehlt und diess doch gut, oder jenes gut und dieses doch verfehlt, ja ohne allen Werth seyn kann.

Die Sonate fängt an mit einem Allegro moderato in As dur. Es ist voll melodischen und harmonischen Gehaltes, und wird lang und breit ausgeführt. Die Hauptgedanken, aus denen das Ganze gewebt wird, sind edel, melodisch und sogleich das Gemüth ansprechend; wesshalb auch der Satz, wie weit und kunstreich er ausgeführt wird, immer fasslich und angenehm bleibt. Und in der That, was auch viele der neuesten Componisten sagen mögen — oder vielmehr, nicht sagen, sondern thun — jenes ist die beste und sicherste Methode, und wird es auch wohl bleiben; die nämlich, gleich die Hauptgedanken so bedeutend und das Gemüth ansprechend zu wählen, als irgend möglich, was man auch hernach daraus und damit machen möge: nicht, wie Vater Haydn, in seinem glücklichen Humor und bey seiner erstaunlichen Gewandtheit in Handhabung aller Ausführungsmittel, es oft umkehrte, indem er einen an sich ganz unbedeutenden und gleichgültigen Gedanken nahm, aber daraus und damit, wie durch Zauberey, zu ma-

chen wusste, was der Zuhörer sich nicht träumen liess. Zum Humoristen muss man ganz eigentlich, und in einem noch viel engern Sinne geboren seyn, als zum Künstler überhaupt; und eher alles, als Humor, kann erlernet und darf nachgeahmt werden. — Der zweyte Satz, Largo espressivo e un poco con moto, recht gut durch diese Ueberschrift bezeichnet, aus E dur, hat etwas Feyerliches, das jedoch in der Folge durch leichtere Verzierungen gemildert, dazwischen aber auch durch scharfe Harmonieen verstärkt wird. Vielleicht werden Manche den Satz zu lang finden, und der Rec. will ihnen nicht geradezu widersprechen; gewiss aber ist, dass, wie er nun dasteht, nichts davon hinweggenommen werden könnte, ohne dem Ganzen Eintrag zu thun. — Der letzte Satz, Allegretto vivace, ist ein kräftiges, in gewissem Grade bravourmässiges Rondo. Die Ausführung ist auch hier rühmenswerth und sehr consequent: aber dem Thema, obgleich es nicht zu tadeln ist, kann und wird man etwas Hervorstechenderes und Ansprechenderes wünschen, was eben für die Form des Rondo doppelt nothwendig zu seyn scheint. Und so hält der Rec. diesen Satz, obgleich für gut, doch für den am wenigsten, so wie den ersten für den am meisten gelungenen.

Indem der Rec. oben gesagt hat, die Sonate sey in der Art, wie die grossen Cramerschen vorzutragen, hat er zugleich den Grad, so wie die Art der Schwierigkeit, sie auszuführen, angedeutet. Wer an gehörigen Vortrag jener Werke gewöhnt ist, der wird dieses nicht zu schwer finden; vielmehr sind einige von jenen Sonaten Cramers schwieriger. — Stich und Papier sind schön; in jenem finden sich aber einige Fehler, besonders in den Versetzungszeichen: aber diese berichtigen sich leicht und braucht damit der Raum hier nicht weggenommen zu werden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am 1sten, im Kärnthnerthor-Theater: *il Turco in Italia*, Dramma buffo in 2 Atti; Musica del Sigr. Maestro Rossini. — Personnaggi: Selim: Sigr. Botticelli; — Fiorilla: Sigra. Fodor-Mainville; — Don Geronimo: Sigr. Lablache; — Don Narcisso: Sigr. Ciccimarra; — Prosdocino, Poeta: Sigr. Difranco; — Zaida: Sigra. Unger; — Albazar: Sigr. Rauscher. — Nach der ersten Annonce war diese Oper zum Benefice der Mad. Fodor bestimmt; am Tage der Aufführung selbst hiess es jedoch: Zum Vortheile des Herrn Ciccimarra. — Welche Bewandtniss es damit hatte, blieb ein Geheimniss. — Das Ganze ging höchst präcis zusammen, und unterhielt durch den frischen Humor und die Lebendigkeit der Darstellenden. — Mad. Fodor und der wirklich einzige Lablache waren abermals die strahlenden, alles um sich her verdunkelnden Sonnen. —

Am 3ten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, enthaltend: 1. Symphonie in Es, von Mozart; 2. Hymne von Cherubini (Opferchor aus *Medea*); 3. *An die Nymphen der Bachus-Quelle*, Doppelchor von J. F. von Mosel; 4. Ouverture aus *Anacreon*, von Cherubini; 5. Kriegerischer Chor von J. Haydn; 6. Ouverture, und 7. Finale des ersten Aktes aus *Ahasverus*, nach Mozart von Ig. R. von Seyfried. — Aechte, unverfälschte Waare: ein köstlicher Genuss! —

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Ein Uhr*; wieder ans Tageslicht hervorgezogen zum Benefice des Hrn. Schwarzböck. Die Gallerieen belustigten sich an dem unheimlichen Spuk. Als Zugabe wurde im zweyten Akte ein ungemein artiges Vokal-Quartett von Eisenhofer eingelegt, dem Hr. Jäger mit seiner Zauberstimme den höchsten Reiz verlieh. —

Am 6ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka, worin gegeben wurde: 1. Mozarts Ouverture zum *Titus*; 2. Erster Satz eines neuen Pianoforte-Concertes in H moll, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin; 3. Figaro's Sortita aus der Oper: *il Barbiere di Seviglia*, gesungen von Hrn. Lablache; 4. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Leon de St. Lubin; 5. Cavatina aus *Semiramide*, gesungen von Dem. Unger; 6. Duetto aus: *la Cenerentola*, vorgetragen von Hrn. Lablache und Ambrogi; 7. Neue Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und ausgeführt von der Concertgeberin. Dass diese musikalische Mittags-Unterhaltung sich eines ungewöhnlich zahlreichen und sehr gewählten Besuches erfreute — Ihro kaiserliche Hoheit, die erlauchte Frau Gemahlin des Erzherzogs Carl und der hohe Adel beglückten die Künstlerin durch ihre Anwesenheit — braucht wohl kaum gesagt zu werden, denn die für beyde Theile gleich ehrenvolle Witwirkung der italienischen Gesang-Virtuosen verbürgte zum voraus durch ihre untrügliche, magnetische Anziehungskraft den Erfolg.

Selbst Mad. Fodor, welche sich mit einer, nur dem wahren Künstler eigenen, gerechten Anerkennung fremder Verdienste auf's lebhafteste für Dem. Blahetka interessirte, wurde nur durch eine plötzliche Unpässlichkeit verhindert, ihren Schützling persönlich zu unterstützen; denn sie wollte, ausser der Arie aus der *Gazza ladra*, auch noch mit Hrn. Lablache die beliebte *Sing-Lection* von Fioravanti zum Besten geben, und die Bereitwilligkeit, mit welcher sowohl Dem. Unger als die Herren Ambrogi und Lablache, ohne vorhergegangene Probe, die Versammlung für die fehlgeschlagene Hoffnung zu entschädigen sich bemühten, verdient dankbare Anerkennung. Die Concertgeberin, welche, was Kraft, Ausdauer, Geschmack, Empfindung, Grossartigkeit, Sicherheit, Zartheit, Deutlichkeit, Solidität und Bravour ihres Meisterspieles anbetrifft, nicht leicht einen Nebenbuhler zu scheuen hat, ja, in der zarten Hülle vielmehr einen gereiften männlichen Geist ahnen lässt, errang heute auch als Tonsetzerin neue Lorbern. Est Deus in nobis. Da ist nicht bloss eitel Passagenwerk und schnöde Seiltänzer-Künsteley, sondern alles ernstlich gemeynt: Geist, Leben, Ordnung, ein consequenter Plan, Haltung, verständige Benutzung der begleitenden Instrumente, Klarheit und Phantasie. Die allgemeine Sünde, deren man alle jetzt lebende Klaviercomponisten zeiht, dass sie dem unbändigen Flügelpferde die Zügel allzusehr schiessen lassen und oft cometenartig und mit Blitzesschnelle die entferntesten Regionen so durchschwärmen, dass dem ihnen nachblickenden Erdensohne bänglich zu Muthe wird und er oft erst bey der Rückkehr in die bekannte Heimath wieder aufzuathmen wagt — darf man freylich an dem zartern Geschlechte, wenn es jenen Meistern als seinen Vorbildern hierin folgt, billigerweise nicht so scharf rügen.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Undine*, Zauberballet in vier Akten von Hrn. Henry (und zu dessen Vortheile), Musik von Gyrowetz. Eine höchst liebliche, zarte Composition, die von der poetischen Erfindungs- und Darstellungsgabe des Chorographen zeugt, und mit welcher auch der reizende Tonsatz in der schönsten harmonischen Uebereinstimmung steht. Costum und Dekorationen sind eben so geschmackvoll, als mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Der Beyfall war allgemein. —

Am 10ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Abschieds-Concert der Dem. Caroline Unger (welche von Hrn. Barbaja für seine erneuerte Entreprise in Neapel engagirt ist), worin vorkam: 1. Ouverture aus der Oper: *Der Taucher*, von Conradin Kreutzer; 2. Cavatine aus der Oper: *La sposa fedele*, von Pacini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Duett von Rossini, aus: *Corradino*, gesungen von Sigr. Dardanelli und der Concertgeberin; 4. Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Dem. Leopoldine Blahetka; 5. Arie aus: *Don Giovanni*, gesungen von Hrn. Rubini; 6. Duett aus *Semiramide* von Rossini, vorgetragen von Hrn. Lablache und der Concertgeberin; 7. Quartett aus: *Mosè in Egitto*, ausgeführt von Sigre. Dardanelli, Unger, Hrn. Donzelli und Ciccimarra. — Die jugendliche Sängerin, welche in kurzer Zeit unter den Augen ihrer Landsleute so bedeutende Kunstfortschritte gemacht hat, erhielt noch im Moment der Trennung die unzweydeutigsten Beweise von gerechter Würdigung ihres durch rastlosen Fleiss verschönerten Talentes. —

Im Theater an der Wien: *Rübezahl*, romantische Oper in drey Akten von Wilhelm Marsano, Musik von Hrn. Professor Würfel; zum Benefice des Hrn. Seipelt. Diese Oper hat vor einigen Monaten, aus leicht begreiflichen Ursachen, in Prag Sensation erregt; Dichter und Tonsetzer sind eingeborne Böhmen, die Handlung spielt auf heimischem Grund und Boden, und bekanntermaassen besitzt der Czeche eine National-Anhänglichkeit, die, leider! bey uns Deutschen vergebens gesucht wird. Dieser wirksame Hebel fiel nun hier, wie begreiflich, ganz weg, und da das Buch wenig interessantes darbietet, so ward die überspannte Erwartung gewaltig abgekühlt. Die Musik ist einfach, klar, gefällig, melodiös und, was man sagt: solide gearbeitet; Originalität kann man ihr nicht zugestehen, auch fehlen die jetzt so beliebten Knalleffekte. Der Componist, welcher die Vorstellung selbst leitete, wurde gastfreundlich geehrt. Nur Dem. Vio und Hr. Jäger fanden Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Am ersten Abende ein vollgepfropftes Haus; am zweyten: überall leere Räume.

Am 11ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Wölfin um Mitternacht*, romantisch-komisches Mährchen in zwey Aufzügen von Carl Meisl, Musik vom Kapellmeister Drechsler. Benefice der Dem. Krones. — 'Immer die alte Leyer! Nichts als Variationen eines und desselben Thema's.

Am 13ten, im landständischen Saale: Privat-Concert des Hrn. Panny, worin derselbe folgende eigene Compositionen hören liess: 1. Ouverture;

2. Marsch und Chor (Finale des ersten Aktes) aus der Oper, *Das Mädchen von Rügen;* 3. Adagio und Polonaise für Hoboe und Fagott, vorgetragen von Hrn. Krähmer und Mittag; 4. Chor der Seeleute, und 5. Cavatine aus obengenannter Oper; 6. Kriegerlied. — Viele sind berufen aber wenige sind auserwählt. — Die hiesige Theaterzeitung hat erst kürzlich alle Backen vollgenommen, um das Lob dieses Tonsetzers in alle Winde auszuposaunen, von dem Ref. wenigstens bis zur Stunde noch kein Sterbenswörtchen vernommen hatte, nach solchem Preise aber wenigstens einen zweyten Mozart, Cherubini, Beethoven, oder Weber kennen zu lernen vermeinte. Dem war aber nicht also. Der junge Heros mag wohl keinen Fleiss gespart haben -- und das ist allerdings etwas — doch wahrer Beruf, der heilige Funke der Begeisterung verräth sich nicht durch die kleinste Spur. Die wohlwollende, nachsichtsvolle Theilnahme sollte wohl nur zur Ermuthigung dienen, und einigermaassen für das dargebrachte Opfer entschädigen, denn der Ertrag deckte schwerlich die Kosten.

Im Locale des Musikvereines: Privat-Akademie des Hrn. Wenzel, Zöglings des Conservatorium's, enthaltend: 1. Cherubini's Ouverture zu *Medea;* 2. Militär-Concert für das Violoncell, von Bernhard Romberg, gespielt vom Concertgeber; 3. Aria von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von Dem. Schröder; 4. Pianoforte-Concert von Hummel (in A moll), vorgetragen vom Concertgeber; 5. Deklamation; 6. Russische Lieder für das Violoncell, von B. Romberg, gespielt vom Concertgeber, welcher, besonders auf diesem Instrumente, schon Ausgezeichnetes leistet.

Im Kärnthnerthor-Theater: zum letztenmal: *Agnese*, als Benefice des Hrn. Kapellmeister Weigl, worin Mad. Fodor ihre Darstellungen beschloss. Es ist eine gar nicht üble, feine Manipulation mit diesem: „zum letztenmal“ in colossaler Schrift. — Einmal heisst es: „zum letztenmal“: *Le nozze di Figaro;* wenige Tage darauf: „zum letztenmal“: *Il Turco in Italia;* ein andermal: „zum letztenmal“: *Il Barbiere di Seviglia — La gazza ladra — Il matrimonio segreto*, u. s. w. Wer nun nicht gegen den bon ton sündigen will, muss solchen Abschieds-Mahlen beywohnen; und somit giebts denn immer ein volles Haus und einen klingenden Säckel.

Am 17ten, im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, enthaltend: 1. Symphonia eroica von Beethoven. Ein nur zu lange entbehrtes Meisterwerk! Ein ungetrübter herrlicher Genuss! — 2. Hymne (Gloria) von Gänsbacher: tüchtig gearbeitet; 3. Arie mit Chor von Abbé Stadler (aus der *Befreyung Jerusalems*): eben so beliebt als bekannt; 4. neue Ouverture von Beethoven (C dur $\frac{4}{4}$ Takt): brillant und gefällig; 5. Das Ungewitter, Vokal-Chor von Hrn. von Mosel: reiner, edler Gesang, schöne Stimmenführung; die Anwendung der drey obligaten Pauken höchst effektvoll; — 6. Hymne von Vogler (Credo aus der *Pastoral-Messe*): Welche erhabene Originalität! — 7. Halleluja von Händel (aus dem *occasional Oratory*) mit vermehrter Instrumental-Begleitung von Hrn. von Mosel. Ende gut, alles gut!

Im Josephstädter-Theater: *Fortuna vor Gericht*, grosses Karrikatur-Gemälde in zwey Aufzügen, mit Gesang und Tanz, von Hrn. Carl Meisl, Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser: zum Vortheil des Verfassers. — Ein streng Gericht ging von der wandelbaren Glücks-Göttin heute über den Musensohn aus, der ihr ein Ehrendenkmal zu setzen sich bemühte, den sie aber ganz treulos verliess. Das parodirte Götterwesen ist schon allzu verbraucht, als dass es etwas anders erregen könnte, als Langeweile, diese furchtbarste Feindin der Bühnenwelt. Ein furchtbares: guilty! erscholl aus hundert Kehlen, und Fortunen's Rad brach morsch entzwey. Doch die Direction wusste gleich ein Gegenmittel. Sie versetzte die Bewohner des Olymps in Ruhestand, und gab als Surrogat das Thiergeschlecht in effigie; nämlich die im vorigen Monate besprochene, sehr beliebte, selbst vom allerhöchsten Hofe wiederholt besuchte *Menagerie in Krähwinkel.*

Am 20sten, im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert der zehnjährigen Josephine Seipelt (Töchterlein des Basssängers im Theater an der Wien), worin vorkam: 1. Neue Ouverture von Hummel (in B, $\frac{4}{4}$ Takt); 2. Arie aus der *Zauberflöte*, gesungen von Hrn. Jäger; 3. Pianoforte-Concert von Moscheles (in Es, erster Satz), vorgetragen von der Concertgeberin; 4. Neues Vokal-Quartett, componirt von Hrn. Seipelt; 5. Tempo di Polacca des obigen Concertes; 6. Jägerlust; vierstimmiger Gesang von C. M. von Weber (d. i. *Lützow's wilde Jagd*); 7. Grosse Fuge aus *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried. — Die arme Kleine zerarbeitete sich zum Erbarmen; allein, was nützt der beste Wille, wo die physischen Kräfte nicht ausrei-

chen! Warum gleich eine so schwierige Aufgabe wählen? Warum so unchristlich ein schuldloses Geschöpf in Wien öffentlich auftreten lassen, wo die musikalischen Wunderkinder wie Pilze hervorschiessen? Warum einer übelangebrachten Vaterliebe — vielleicht gar nur: Eitelkeit — den Sieg über die gesunde Vernunft erringen lassen? — Warum endlich so zweckwidrig mit Freybillets kargen, durch welche wenigstens die öden Räume belebt worden wären!

Im landständischen Saale, gleichfalls um die Mittagsstunde: Concert des Hrn. Hellmesberger, Professors der Violine am hiesigen Musikconservatorium, enthaltend: 1. Neue Ouverture von Onslow; 2. Violin-Concert; 3. Declamation; 4. Rondeau für das Pianoforte von Herz, gespielt von Fräulein Diwald; 5. Die *Flucht*; Vokal-Quartett von Schubert; 6. Violin-Variationen. — Zahlreicher Besuch; grosser Beyfall. — Onslow's Ouverture ist ein treffliches Stück Arbeit, und erregt den Wunsch nach der Bekanntschaft der Oper (*Der Alcade von Vega*), zu welcher sie gehört.

Am 21sten, im Kärnthnerthor-Theater: *I pretendenti delusi*, opera buffa in 2 Atti, Musica del Sigre. Mosca. Beynahe möchte man der Administration die humane Absicht andichten: den Abschied nach Möglichkeit zu erleichtern, weil sie uns zum Nachtisch so schales Zeug vorsetzt, worin, ohne ein Kostverächter zu seyn, selbst der Aller-Genügsamste kaum ein paar nahrhafte Bissen für seinen Gaumen herausfindet. So etwas kühlt freylich den Enthusiasmus ab.

Am 22sten, im Leopoldstädter-Theater: *Amosa*, oder: *Bald Zauberer bald Schuster*, locale Zauberposse mit Gesang in zwey Akten von Korntheuer (und zu dessen Benefice), Musik von Kapellmeister Müller. — Ein verkrüppeltes Zwerglein, das kümmerlich seine armselige Existenz behauptete, und nur des beliebten Vaters wegen schonende Nachsicht fand.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Alexander in Indien*, Ballet in fünf Aufzügen von Vestris (zu seinem Vortheile), Musik von verschiedenen Meistern; und

am 26sten, ebendaselbst: letzte Vorstellung: *Titus*, erster Akt; *i pretendenti delusi*, zweyter Akt; Arie, gesungen von Hrn. Rubini; endlich: das Ballet: *Alexander*. Anfang um 6½ Uhr, Ende 11 Uhr. Zum Vortheile des Chor- Tanz- und Orchester-Personale. — So soll diese Bühne wirklich verschlossen bleiben! Wie lange? wissen die Götter. Man flüstert sich schon wieder allerley zu: Erneuerte Pachtung, französische Vaudeville's, u. s. w. Nur zu! Wir werden ja sehen. —

Am 27sten und 28sten, im Hofburg-Theater von der Tonkünstlergesellschaft: *Jephta*, Oratorium von Händel, aus dem Englischen frey übersetzt, und die Instrumentalbegleitung vermehrt von Hrn. Hofrath von Mosel. Das klassische Werk erfreute sich abermals des regsten Antheils. Besonders entzückten die harmoniereichen grandiosen Chöre: „Seht unsern Feind, der trotzend naht“ (F moll) — „Nur seinem Ruhm gleicht seine Macht“ (B dur) — „Wir beugen uns dem wahren Spruch“ (C moll-dur), welcher nebst dem originellen Sieges-Marsch wieder da capo verlangt wurde; „Dunkle Furcht und Zweifelwuth steigern, Herr, des Lebens Last“ — und die imposante Schlussfuge: „Amen! Halleluja!“ — Unter den Arien sprachen durch edle Einfalt zum Herzen die der Iphis: „Es zieht ein freundlich Morgenroth“ — „Sey willkommen wie das Licht“ — und: „Leb wohl, du klarer Silberbach“ — von Dem. Sonntag vortrefflich ausgeführt. In diesen Sätzen zeigt sich Hr. von Mosel's Meisterschaft; die Benützung des blasenden Orchesters verleiht gerade durch die wohlberechneteste Oekonomie einen unbeschreiblichen Reiz. Dem. Beysteiner sang diessmal die Sella, anfangs zwar etwas unsicher, wie das im Recitative begleitende, verstimmte Piano; allein die Arie: „Nur leise will ich klagen“ gelang ihr schon vollkommen, und in dieser der sehr nette Triller. — Die Basspartie war heute in den Händen des takt- und tonfesten Hrn. Seipelt, also auch in ungleich besseren.

Miscellen. Bey Hrn. Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten wurde im Verlauf dieses Monates zum erstenmal ein neues Quatuor in Es von unserm Amphion Beethoven producirt, worüber die Meinungen getheilt sind, weil es vielleicht von den Wenigsten — Ref. will sich selbst nicht ausnehmen — verstanden und ganz erfasst wurde. Es ist, man möchte sagen, symphonieenartig gearbeitet und höchst künstlich combinirt, will oftmals gehört, und auch von den Ausführenden bis ins kleinste Detail genau zusammen studirt seyn.

In den geistlichen Concerten bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter hörten wir diesen Winter über: 1. *S. Elena*, Oratorium von Leo; 2. *Bea-*

tus vir, fünfstimmiger Psalm von Porpora; *Miserere*, Salmo a quatro bianchi (zwey Soprane, zwey Alte), von Hasse; 4. *Lamentatio* (Oratio Jeremiae Prophetae), vierstimmig, mit Solo's und Chören, von Durante. —

Ein Kapellmeister (?) Johann Spech kündigt auf Pränumeration eine Uebersetzung von Reicha's *Abhandlung über die Melodie* an. Er will durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris sich ganz zu diesem Geschäfte qualificirt haben. —

Berlin, Uebersicht des März. In den königlichen Schauspielen waren neu: am 2ten, *Die Douglas*, historisch-romantisches Schauspiel in fünf Abtheilungen, mit Gesang und Chören, von A. v. Tromlitz (d. i. dem Obersten v. Witzleben). Ref. erwähnt dieses interessante Stück, das bey dem herrlichen Spiele der Herren Lemm, Wolff, Krüger und Beschort, Mad. Stich und Dem. Carol. Bauer allgemein gefiel, wegen der Ouverture, der Zwischenakte und der zur Handlung gehörigen Musik von dem Hrn. Musikdirector Schneider, die sehr passend sich dem Gehalt anschloss. Den 25sten: *Singethee und Liedertafel*, Singspiel in zwey Abtheilungen, verfasst und in Musik gesetzt von dem Freyherrn von Lichtenstein. Den Inhalt spricht schon der Titel aus; das Lächerliche so manches Singethee's im Gegensatz der Liedertafeln wird nach dem Leben geschildert, und reizte daher auch wohl den Ingrimm mancher Vertheidiger des ersten, besonders da Hr. Carl Unzelmann den reichen Privatmann Mendel Absatz, Edlen von Mendelheim trefflich schilderte, und die Frau Stallschreiberin Wachtelbein, Fräulein Ambrosia Schmächtig und Frau Auscultatorin Hopser würdig von der Dem. Willmann und List und Mad. Dötsch dargestellt wurden. Die Musik war sehr passend. Mit vielem Beyfalle hörte man die aus den hiesigen und auch andern Liedertafeln bekannten Gesänge: *Integer vitae* von Horaz und Flemming, *St. Paulus war ein Medicus*, und *die heiligen drey Könige mit ihrem Stern* etc. beyde von Göthe und Zelter. Eben so beyfällig nahm man auf: das Duett des Legationssekretairs Spürer (Hr. Devrient der jüng.) und Absatzens: *Wunder, lauter Wunderwerke* etc.; die Ariette von Absatz: S'e werd mer schreiben ob s'e kann etc.; die Arie des Fremden (des Pseudo-Rossini) von Hrn. Blume nach dem Leben gesungen, mit einfallendem Quartett: Meine Herren etc., besonders die Stelle: Der armen Künstler ärgste Qualen, Durst, Mädchen und die Schulden zahlen, heissen sie; auch der Gesang mit Chor nach Rossini'schen Melodieen: Empfinde was ich leide etc. Die Freunde der heitern Satyre gewannen am Ende die Oberhand über die Pochenden. Der aus vorjährigen Berichten bekannte Hr. Kirchner vom Hoftheater zu München hat am 5ten abermals den Schauspieler Fröhlich in *der falchen Prima Donna in Krähwinkel* von J. v. Voss gegeben.

Das königstädtsche Theater gab neu am 2ten: *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*, von F. von Holbein. Ich erwähne dieses Lustspieles hier nur wegen der Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik vom Musikdirector des Theaters, Hrn. C. W. Henning, die sehr gefiel. Demselben verdanken wir auch die Composition der einzigen neuen Oper, welche das Theater in diesem Monat am 22sten gab: *Die Rosenmädchen*, in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Théaulon. Ein Graf (Hr. Schäffer), der sich nach einem Testamente mit einer jungen Witwe, der Gräfin Eugenia von Monlos (Dem. Weitner) vermählen soll, will, der Stadtfrauen satt und müde, ein Landmädchen und zwar eines der Rosenmädchen, die der ertheilte Preis als die vorzüglichsten Landtöchter bezeichnet (Dem. Eunike, Holzbecher, Schulz, Mar. Herold, Metzger) zur Gräfin erheben. Die junge Witwe mischt sich unter die Rosenmädchen, und gewinnt den Grafen, trotz den Intriguen des Gerichtshalters Olivier (Hr. Spitzeder), der aus Eigennutz ein Rosenmädchen begünstigt. Der ärmliche und oft verbrauchte Stoff dehnt sich durch drey lange Akte, und wurde nur durch die Musik gehalten. Schon bey der ersten Wiederholung war das Haus kaum zur Hälfte gefüllt. Am meisten gefielen im ersten Aufzug: ein Chor der Landleute; die Partie des Grafen: So seh ich dich denn endlich wieder etc.; Florettens (Dem. Eunike) Arie: Oft flehen mich die Männer etc.; das Terzett des Capitains d'Aprémont (Hr. Genée), Eugeniens und der Wirthin Brigitte (Frau v. Biedenfeld): Dort ist das Schloss, wir sind am Ziele etc.; im zweyten Aufzuge das Ensemblestück: Welche Schönheit, welche Anmuth etc.; Eugeniens Romanze: Still und sittsam lebt' ich immer etc.; das Duett Eugeniens und des Grafen: Ich bemerke mit Vergnügen etc.; im dritten Aufzuge: das Duett Oliviers und des Capitains: Immer neue schwere Lasten etc.; Eugeniens Arie: Lebe wohl geliebte Rose etc.; Flo-

rettens Arie: Ach, ach, ach, ach! muss ich denn in meinen Jahren etc. und das Finale, besonders Eugeniens Partie: Diesen Vorwurf hier zu hören etc. In den Zwischenakten verdienten Auszeichnung: Hr. Grapon, bisher erster Tenorist des Bremer Stadt-Theaters und nunmehr bey den hiesigen königlichen Schauspielen angestellt, der am 8ten eine Arie von Mozart und mit Dem. Weitner ein Duett sang, und durch seine schöne und reine Tenorstimme von ungewöhnlichem Umfange sehr gefiel, und Hr. Oelschig, erster Flötist des Theaters, der am 11ten ein von ihm gesetztes Concertino sehr brav spielte.

Concerte gaben in diesem Monate: am 21sten der königliche Kammermusikus Andr. Schunke und seine beyden ältesten Söhne, Julius und Carl: diese beyden trugen ein neues Concertino für zwey Waldhörner von W. Braun und mit ihrem Vater und dem Herrn Kammermusikus Lenss ein Quartett-Concertino für drey gewöhnliche und ein chromatisches Waldhorn von Schneider mit Gefühl und Genauigkeit vor. Auch zwey andere junge Talente producirten sich mit Beyfall, die 13jährige Dem. Jaffé, Schülerin des Hrn. Kammermusikus Mohs, die Hummels Concert für das Pianoforte in A moll brav und mit Ausdruck vortrug, und Hr. A. Ebner, Schüler des Herrn Concertmeisters Möser, der ein Violinconcert mit Beyfall spielte. Am 24sten der königliche Kammer-Musikus W. Gabrielsky, der ein Concert von seiner Composition und Adagio und Variationen über ein Thema von Rossini mit Beyfall vortrug, den auch die Fertigkeit, die reine Intonation, die Doppelzunge, der schöne Ton, der runde, anhaltende Triller und der geschmackvolle Vortrag vollkommen rechtfertigten. Am 28sten Hr. Iwan Müller aus Paris, der Erfinder der verbesserten Klarinette (durch zweckmässige Einrichtung an den Klappen zur Verstärkung, Schwächung und Nuancirung des Tons und an dem Mundstücke zur Sicherung des Ansatzes). Er trug das sechste Concert, Variationen über ein neues Thema mit Introduction und eine Phantasie über Arien von Rossini mit Pianofortebegleitung mit allgemeiner Bewunderung der vollendeten Darstellung, der Athemfülle, der Elasticität der Muskeln bey der unübertrefflichen Doppelzunge und der geschickten Oekonomie bey dem decrescendo etc. vor. Am 30sten wurde zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts und der Orchesterwittwencasse Grauns *Tod Jesu* in den heiligen Hallen der Garnisonkirche aufgeführt. Die Solopartieen trugen die Desm. Weizmann, Carl, Hoffmann, die Herren Stümer und Reichel, die Chöre die Mitglieder der Hansmannischen Singanstalt und die instrumentalpartie die Kapelle unter Mösers Leitung vortrefflich vor.

Fortsetzung der Nachricht über die diessjährigen Karnevalsopern in Italien. (Schluss von No. 14).

Piacenza. L' Ajo nell' imbarazzo, in einen Akt reducirt vom Grafen Alberto Scribani, und neu componirt vom Grafen Daniele Nicelli (beyde Piacentiner), fand hier starken Beyfall. Ein Sachverständiger, der diese Farse gehört hatte, sagte mir, sie sey ein armes Product.

Cremona. Rossini's *Barbiere di Seviglia,* welcher zur zweyten Oper gegeben wurde, gefiel. Die von hier gebürtige gute Altistin Rosa Mariani, von einer langwierigen Krankheit genesen, liess sich eines Abends bey Gelegenheit einer freyen Einnahme ihres Bruders, sowohl mit ihm als auch in Gesellschaft ihrer jüngern Schwester, und mit der Galeazzi, in mehren Stücken von Mosca, Rossini und Pacini hören, und fand, wie leicht zu begreifen ist, eine sehr gute Aufnahme und rauschenden Beyfall.

Crema. Die folgenden Opern waren: *Il servo astuto,* neu componirt von Hrn. Vincenzo Colla aus Piacenza, und Mercadante's *Elisa e Claudio.* Beyde gefielen, am meisten die letztere.

Pavia. Nach Mercadante's *Elisa* gab man eine für Italien neue, von Hrn. Coccia zu Lissabon componirte Oper, *la Festa della Rosa,* in welcher die Contraltistin Giuditta Favini sang. Die Musik soll überhaupt nicht viel heissen, und bloss ein gutes Buffoterzett haben. (Im vorigen Berichte ist statt Amalia Brambilla zu lesen Adelaide.)

Bergamo. Die zweyte Oper, Rossini's *Cenerentola,* gefiel.

Brescia, wie in Bergamo.

Lodi, wie in Bergamo; anstatt der Bergamaschi sang die Schiroli.

Mantova. Die zweyte Oper, *Edoardo e Cristina* von Rossini, gefiel.

Vicenza. Hier fand die *Gazza ladra* als zweyte Oper Beyfall.

Venedig. Rossini's *Mosè* war folgendermaassen

besetzt: Faraone, Antonio Tamburini; Amaltea, Maddalena Massini; Osiride, Giovanni David; Elcia, Henriette Meric Lalande; Arone, Giuseppe Vaschetti; Mosé, Ernesto Augusto (nicht Giovanni) Kellner. Die Hauptsänger, nämlich die Lalande, Tamburini, David und Kellner, haben sich besonders ausgezeichnet; der zweyte Akt gefiel besonders. Ganz anders erging es der nachher gegebenen *Zelmira*, welche nebst David einen solennen fiasco machte. Die Wiener werden das nicht begreifen; allein die Sache ist so. Die privilegirte Venezianer Zeitung urtheilte besonders über Davids plötzlichen Fall sehr richtig. Im *Mosé* überraschte er mit seinen Läufen und Trillern: in der *Zelmira* waren diese nicht mehr neu. Seine Cavatine, *Cara deh attendimi* (heisst es) bewegte keine Seele, nicht einmal eine weibliche. (Ein Mailänder, der ihn in beyden Opern in Venedig hörte, versicherte mich, dass man seinen dermaligen Gesang schwerlich singen nennen könne). Auch die auswärts berühmt seyn sollende Borgondio fiel in der Rolle der Emma durch. — Die erst vor wenigen Tagen gegebene neue Oper, *Ardano e Dartula*, von Pavesi, fand eine laue Aufnahme (non fece nè caldo nè freddo.) — Die Szymanowska gab hier verwichenen Monat Concert mit vielem Beyfalle, worauf sie nach Paris abgereist ist.

Triest. Die zweyte Oper, Rossini's *Barbiere di Seviglia* gefiel mässig. Die dritte und zwar neue, *Amina*, von einem hier sich aufhaltenden Componisten, Antonio d' Antoni, fand vielen Beyfall: die Musik soll gut gearbeitet und nicht ohne neue Gedanken seyn.

Palermo. Ein Reisender, der Sicilien erst vor zehn Tagen verliess, sagt mir, man habe in dieser Stadt während des Karnevals Morlacchi's *Tebaldo* und Rossini's *Zelmira und Semiramis* gegeben, von welchen bloss letztere gefallen habe.

Schon aus diesem und Ref.s vorigem Berichte sieht man, dass unsere Halbinsel eben nicht arm an ausübenden Sängern ist, und wie gross die Anzahl der Dilettanten! Man kann sagen, hier zu Land singt Alles! Unlängst gab sich Ref. die Mühe, die ersteren aus den letzten fünf Jahren zu sammeln, und fand in allen ungefähr 1100 Individuen, darunter beyläufig 230 Prime Donne (die in Männerrollen mitgerechnet), 250 Seconde Donne, 140 Primi Tenori, 130 Secondi Tenori, 240 Buffi Comici und Buffi Cantanti (Buffo und Basso sagt bey uns in gewisser Hinsicht dasselbe), der Ueberrest Secondi Buffi und Terze Donne. Italien zählt vielleicht gegen 200 Theater (ich habe deren über 130 notirt), jetzt lebende Operncomponisten über 50, Operndichter gegen 30; allein es hat seine ehemalige, so zu sagen einheimische Musik und seine vorigen grossen Sänger verloren. Die Zahl derjenigen, die in diesem schwindelnden musikalischen Zeitalter noch einigermaassen gut genannt werden können, ist erstaunlich geringe; und wenn weniger als mittelmässige Sänger in den kleineren Städten furore machen, von öffentlichen Blättern gelobt werden, so wird der erfahrne und aufmerksame Beobachter gewiss sein Urtheil nicht darnach richten. Bemerkungswerth ist es übrigens, dass bey all dem beständigen Anwachse der einheimischen Sänger man dermalen mehr als sonst auf Italiens Bühnen Deutsche, Franzosen, Spanier, Engländer, Polen u. s. w. singen hört. Die Anzahl dieser letzteren verschwindet jedoch gegen die der italienischen Sänger, die sich im Auslande befinden. —

Kurze Anzeige.

Variationen für's Pianoforte, comp. — — von Franz Stöpel. Op. 10. Hildburghausen, bey Kesselring.

Acht Variationen; die letzte, eine freyer und länger ausgeführte Polonoise. Etwas steif und mühsam, doch so, dass man siehet, der Verf. verstehe, was zum Schreiben gehört. Einzelne Stellen sind nicht leicht auszuführen. Papier und Steindruck sind gut.

Berichtigung.

Im Intelligenz-Blatte No. II. dieser Zeitung, Seite 12, Zeile 2 statt 16 Gr. lese man à 16 Gr.

- 24	- Uber	- -	Auber.
- 30	- 20 Gr.	- -	20 Thlr.
- 34	- 12 Gr.	- -	4 Thlr.
- 37	- Lesto	- -	Liste.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten April. №. 16. 1825.

L. Spohrs neueste Oper: Der Berggeist; Dichtung von Georg Döring.

Die feyerliche Vermählung Sr. Durchl. des Herzogs von Sachsen Meiningen mit der zweyten Prinzessin Tochter Sr. königl. Hoheit des Kurfürsten von Hessen führte eine schöne Gelegenheit herbey, des trefflichen Spohr neueste dramatische Composition auf dem kurfürstlichen Hoftheater in Cassel in Scene zu setzen. Die Operndichtung, der Spohrs Muse sich hier gewidmet, nennt sich *der Berggeist* und ist von Georg Döring in Frankfurt am Mayn verfasst. Wenn durch scharfe Charakterisirung der theilnehmenden Individuen, durch Herbeyführung dramatisch-musikalischer Situationen, durch eine reine unüberladene Sprache der Gefühle, durch einen praktischen, das Ganze durchschreitenden Grundgedanken, und endlich durch dramatische Consequenz in der scenischen Leitung allein eine gute Operndichtung gestaltet werden kann, die den Genius des Componisten nicht beschränkt, sondern belebt; so scheint hier dieser Zweck vollkommen erreicht. Der Dichter hat in dem ganzen Werke die Anwendung des Reims verschmäht. Auch dieses glauben wir in der Hinsicht wohlgethan, weil der Reim oft höchst unmusikalische Längen veranlasst, hierdurch den Ausdruck der Gefühle und der Situationen unklar macht und verwirrt, bey dem Allen aber doch nur selten, in Ensemblestücken meist gar nicht, gehört wird, und, wenn er zum Gehör kommt, als eine Musik in der Musik erscheint, die nur etwa in der komischen Oper zu hervorstechenden Effekten verwendet werden mag oder, da der Reim dem Gedächtnisse zu Hülfe kommt, der Volksthümlichkeit eines Liedes oder kurzen Chores Vorschub leisten kann.

Spohr hat den Grundgedanken der Dichtung, „dass Liebe nur der Menschen- nicht der Geisterwelt angehören könne," grossartig aufgefasst und in musikalischer Gestaltung beseelend durch das Ganze walten lassen. Das Streben und Treiben der Unterirdischen, das gemüthlose Wesen der Blumengestalten und der Irdischen Reichthum an lebendigen Gefühlen jeder Art, sind scharf gegeneinander gestellt, sie mögen nun einzeln für sich oder im allseitigen Conflikt erscheinen. Spohr beweisst hiermit, was übrigens jeder Unpartheiische, der die Verschiedenartigkeit des mächtigen *Faust*, der zart lieblichen *Zemire* und der empfindungsreichen *Jessonda* gehörig beachtete, längst wusste: dass er nicht bloss ein sentimentaler Tonsetzer ist, in welche Beschränktheit ihn gar zu gern die Freunde des Lärms und der Effektmacherey verweisen möchten. Durch jene bestimmte Charakterisirung der Hauptelemente des Grundstoffes entsteht eine durchaus dramatische Haltung des Werks, eine aus den Gegensätzen des Grauenhaften und Lieblichen gebildete Einheit, die, eine schaffende und erhellende Sonne, Strahlen der Kraft, der Würde, der Zartheit und Anmuth durch die ganze Dichtung hin versendet. Das Recitativ ist überall höchst trefflich behandelt, besonders aber da, wo Verhältniss und Empfindung das Cantable erheischen. Wie sehr Spohr Meister der Instrumentation und Harmonieführung sey, hat er auch in dieser neuen Schöpfung an den Tag gelegt; doch findet sich in dieser Oper, wie in keiner der früheren Spohr'schen in solchem Grade, eine sehr wohlthätige und weise Oekonomie der Begleitung, so dass nirgends der Gesang gedrückt wird, sondern sich durchweg vorherrschend und frey entfalten kann.

In der Ouverture, welche mit einem frischen, marschartigen Thema beginnt und dann in reicher Gedankenfülle lebendig fortschreitet, spiegeln sich die bedeutungsvollsten Momente der Oper, ohne dass dieses — wie bey so vielen neueren Componisten — abgerissen und gezwungen erscheint. Die Contraste des Grauenhaften und des irdisch Erhabenen ringen mit einander, bis am Schlusse das

letztere Princip in feurigen Jubelklängen den erkämpften Sieg verkündet. Hierauf eröffnet ein höchst origineller Chor der Erdgeister die Scene, die in ihrer unterirdischen Pracht — von einem Erdbrande erleuchtet — auch schon durch Anschaulichkeit zur Empfänglichkeit des Wunderbaren und Schaurigen geneigt macht. Trall, ein Erdgeist, der sich der besondern Gunst des oberherrschenden Berggeistes erfreut, ist mit dem ewigen Arbeiten und Schaffen unter der Erde nicht mehr zufrieden, und lobt gegen die übrigen Erdgeister das Leben auf der Erde und das Geschick der Menschen, zu denen in früheren Zeiten wohl ein Besuch vergönnt gewesen sey. Hier ist das Recitativ des Trall und der übrigen Geister vortrefflich behandelt; die Fragen der Geister, ihre Neugierde, etwas von der ihnen unbekannten Oberwelt zu erfahren, tragen den Stempel einer gediegenen und gedachten Charakteristik. Zu bemerken ist hier, dass die Knabenstimmen in diesem Recitative, so wie überhaupt in allen Geisterchören, eine grosse und eigenthümliche Wirkung thun. Eine nun folgende Ariette Trall's ist voller Lieblichkeit und nicht ohne einen Anflug anmuthiger Schalkhaftigkeit, der dem Erdgeist überhaupt durch das ganze Stück hin eigen bleibt. Die Stelle: „Holde Frauen, liebe Mädchen," wird bedeutungsvoll durch die beyden sinnig angebrachten Wiederholungen in beziehungsreichen Momenten des zweyten und dritten Aktes. So wie Trall das Wort Liebe nennt, fährt der Berggeist, der bisher, von einem dumpfen Hinbrüten befangen, sich durchaus theilnahmlos bewiess, von seinem Thronsitze empor. Dieser Typus der Dichtung ist von dem Componisten mit grosser Kraft und Wahrheit dargestellt worden. Jedermann fühlt und erkennt, dass nun der innere Lebensfunken des Ganzen entzündet sey und bald in gewaltiger Gluth und Flammen emporschlagen müsse. Diese Vorbereitung spricht noch bestimmter in dem Duette des Berggeistes und Trall's, mit Chor, das in seiner Lebendigkeit und Frische wahrhaft hinreissend ergreift und die erste Scene in trefflicher Rundung schliesst. Nach eingetretener Verwandlung empfängt uns ein ländlicher Chor der Dienerinnen Alma's, der Braut des siegreich zurückkehrenden Fürsten Oskar. Die einfache Naivetät desselben bildet einen lieblichen und dabey scharfen Contrast mit den Geisterchören der ersten Scene. Höchst leidenschaftlich, Liebe und seliges Bewusstseyn der Gegenliebe athmend, ist das Recitativ der Alma gehalten, welchem ein Duett (zwischen Alma und Oskar) voller Anmuth und Melodieenreichthum folgt. Mit Damaslav, dem herbeytretenden Vater der Braut, vereinigt sich das junge Paar nun zu einem sehr effectvollen Terzett. Es ist zum Theil ohne Begleitung, und zeichnet sich neben seiner melodischen Lieblichkeit, durch eine eigenthümliche und höchst ansprechende Führung der Gesangstimmen aus. Nach diesem Terzett tritt eine Situation der höchsten dramatischen Wirkung ein, in welcher der Tonsetzer in seiner ganzen Grösse als schaffender und bildender Künstler erscheint. Alma, allein, in Liebe und Ahnung des baldigen Glückes versunken, wird plötzlich diesen süssen Empfindungen durch ein unerklärliches Grauen vor der unheimlichen Nähe der Geister entrissen. Wie sie auch das empörte Innere zu beruhigen strebt, die schaurige Ahnung bemächtigt sich immer gewaltiger ihres ganzen Wesens, und von allen Seiten dringt bald eine überirdische Macht auf sie ein, die kein Entrinnen hoffen lässt. Die Innigkeit der Melodieen in der Arie: „Holde Stätte, meiner Liebe Wiege," das Schauerliche der erst entfernten, dann immer näher kommenden Geisterchöre, endlich das grandiose Auftreten des Berggeistes selbst, machen einen schwer zu beschreibenden Eindruck. Eine unendliche Fülle von stets gesteigerter Kraft, von dramatischer Lebendigkeit, von melodischen und harmonischen Schönheiten und hinreissender Wahrheit des Ausdruckes herrscht in dem nun folgenden Finale, in welchem Alma durch den Berggeist in sein unterirdisches Reich, entführt wird und ihr Bräutigam, ihr Vater, ihre Freundinnen und Freunde im vergeblichen Kampfe gegen Geistermacht verzweifelnd unterliegen. Bis zu diesem Schlusse des ersten Aktes steigert sich das Interesse der Dichtung und der Composition im gleichen Maasse. —

Im Anfange des zweyten Aktes finden wir Alma als Bewohnerin des unterirdischen Reichs in der Macht des Berggeistes. Mit sanften Worten sucht dieser die eben aus tiefer Ohnmacht erwachende Jungfrau zu beruhigen: er gesteht ihr seine Liebe, er beschwört sie um Gegenliebe; allein neben diesen milden Empfindungen tritt immer das Grauenhafte seiner übermächtigen Natur, die Geisterhoheit seines Wesens hervor. Alma dagegen, überrascht von der wunderbaren Pracht ihrer neuen Umgebungen, eingeschüchtert durch des Berggeistes oft emporblitzende Dräuworte, sieht die Nothwendigkeit ein, mit scheinbarer Nachgiebigkeit

ihren Räuber zu täuschen und ihn zu Aufschub und Geduld zu bewegen. Diese verschiedenartigen Motive hat der Componist in dem ersten Duette des zweyten Aktes trefflich aufgegriffen und in einer zwar sehr freyen, aber auch eben so neuen und eigenthümlichen Weise entstehen, gegen einander kämpfen und dann in einer durchaus genügenden formellen Einheit zum Schlusse kommen lassen. Wir halten dieses Duett, in seiner tiefen Empfindung, richtigen Würdigung der Verhältnisse und Gegensätze und in seiner geistvollen Originalität für eine der vorzüglichsten Nummern der ganzen Oper. Auf Alma's Wunsch, die ihr befreundeten Erdbewohner zu sehen und in der Nähe zu besitzen, begabt sie der Berggeist mit der Macht, aus Blumen, die Trall herbeyschaffen muss, Menschengestalten — welche sie nur immer will — zu bilden. Nicht die Gestalten des theuern Vaters und des geliebten Bräutigams wagt Alma durch den auf sie übertragenen Zauber in das Geisterreich zu rufen; aber Ludmille, die Freundin und Gespielin, soll erscheinen, soll ihr Kunde vom Vater und Bräutigam bringen. In der nun folgenden Scene zwischen Alma und Ludmillens Gestalt hat der Componist wiederum in der schicklichsten Ergreifung der dramatischen Elemente eine vollkommene Einsicht bewiesen und zugleich den ihm in aller Fülle zu Gebote stehenden Reichthum einer blühenden Phantasie entfaltet. Der farb- und gemüthlose, von einfachen Accorden getragene Gesang der Gestalt bildet einen schaurigen Gegensatz zu Alma's tief empfundener und glühender Zärtlichkeit. Diese Contraste währen, wenn auch nicht mit gleicher Bestimmtheit, in den weitern Recitaven und Chören der Blumengestalten, deren Alma noch mehre herbeygezaubert hat, fort. Mit besonderer Wirkung aber zeigt sich der den Blumengebilden in musikalischer Hinsicht verliehene Charakter in einem Duette des Erdgeistes Trall mit Ludmillens Gestalt. Trall erklärt dem lieblichen Bilde seine Neigung, das diese aber weder begreift, noch erwiedert. Die Verliebtheit und Schalkhaftigkeit des Erdgeistes, sein Aerger über der Blumengestalt Widerwilligkeit, der falschen Ludmille Flachheit und Unkenntniss alles Gefühls gaben dem Componisten reichen Stoff, auf eine geniale Art sein Talent zu entwickeln. Und er hat dieses in vollem Maasse gethan, so dass hier ein, nach allen Richtungen hin meisterhaftes Kunstwerk entstanden ist, das in melodischer Schönheit und harmonischer Durchführung ganz des trefflichen Meisters würdig ist. Von besonders sinniger Bedeutendheit scheint uns die bey der Stelle: „Dieses Küsschen“ etc. wiederkehrende Melodie aus Trall's Arie im ersten Akte bey den Worten: „Holde Frauen, liebe Mädchen“ etc. Nach diesem Duette tritt Verwandlung der Scene ein und Oskar, der unglückliche Bräutigam Alma's, erscheint in öder Felsengegend umherirrend, die verlorene Geliebte suchend und in vergeblicher Wuth den frechen Räuber zur Rechenschaft fodernd. In einer höchst leidenschaftlichen Arie, voll reichen und stets lebendigen Gefühlswechsels, spricht sich der Sturm aus, der im Innern Oskars wüthet; rührende Klage, herber Schmerz, Verzweiflung und Wuth, folgen in scharfen Contrasten, und sind durch den Zauber der Composition in einen herrlichen Focus gebannt. Das hierauf folgende Duett zwischen Oskar und Damaslav enthält zwar der Schönheiten viele, doch dürfte es leicht denjenigen gedehnt und zu lang erscheinen, welche nicht denkend geniessen und bey denen die Erkenntniss eines tonkünstlerischen Werkes am Trommelfelle aufhört. Durch das nun eintretende Fest der Elementargeister, welches der Berggeist seiner geraubten Schönen zu Ehren veranstaltet, wird das Finale des zweyten Aktes gebildet. Dieses zeigt wiederum von höchst geistvoller Auffassung des dramatischen Verhältnisses, von einer ächt poetischen Verständigung mit den Grundgedanken, in denen sich das innerste Leben der Dichtung bewegt. Es findet sich hier keine gewöhnliche Fest- und Tanz-Musik, sondern die Empfindung oder Ahnung des Grauenhaften herrscht überall vor. Glänzend und neu ist die Melodie beym Sange der Blumengestalten. Das plötzliche Hinsterben derselben, als sie in die Nähe der Feuergeister kommen und dem verderblichen Einflusse erliegen, den diese auf ihre Natur üben; Alma's Schrecken über dieses Ereigniss, ihre erweckte Neugierde, als Trall, der sich indessen die wahre Ludmille von der Erde geraubt, ihr gute Kunde verheisst; des Berggeistes Unwillen über die hässliche Störung, und die mitwirkenden und einfallenden Chöre der Elementargeister, sind hier in herrlicher musikalischer Anschaulichkeit dargestellt, und treten mit aller Kraft, geistiger Regsamkeit, melodischem und harmonischem Reize in das dramatische Leben. —

Wenn schon der erste und zweyte Akt dieses Kunstwerkes durch reine Erkenntniss des poetisch und dramatisch zu Gestaltenden, durch den Zauber

der Melodie, durch die weise vertheilten Andeutungen und schönen Eigenthümlichkeiten der Harmonie, durch treffliche Individualisirung der Personen und Situationen als höchst ausgezeichnete Erscheinungen im Gebiete der dramatischen Tonsetzkunst gelten können; so gewinnt der dritte Akt noch einen besondern Vorzug dadurch, dass er, bey jenen gerühmten und ruhmwürdigen Eigenschaften, in einem ganz neuen Style geschrieben ist, der wohl fern an den Componisten des *Faust* erinnert, von dem der *Jessonda* und *Zemire* aber ganz verschieden ist. Der Styl ist grossartiger und imposanter, als wir ihn bey Spohr gewohnt sind zu finden; der Tonsetzer ist in einer Art Meister seines Gegenstandes geworden, die jede altgewohnte Fessel von sich abstreift und in kühner, freyer Bewegung die Alles überstrahlenden Schwingen des Genius sich entfalten lässt. Das Recitativ und die Arie Alma's, mit denen dieser Akt beginnt, sind in Hinsicht auf Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruckes Meisterwerke. Das darauf folgende Terzett mit Chor (Alma, Trall, der Berggeist und die Erdgeister) ist die Perle der ganzen Oper. In diesem Ensemblestücke scheint uns die Charakterisirung der drey Hauptpersonen wahrhaft wunderbar gelungen, wobey die figurirte Begleitung in den Violinen con sordini eine ausgezeichnet schöne Wirkung hervorbringt. Als nun der Berggeist sich entfernt hat, um nach Alma's Verlangen im Schoosse der Erde neue Blumen zu erzeugen, und Trall jetzt die geraubte Ludmille in der Freundin Arme führt, bewegt sich die Tondichtung in einem ungemein anmuthigen Wechsel der Melodieen, wogegen im kunstreich herbeygeführten scharfen Contraste die schon zweymal gehörte, beziehungsvolle Melodie aus Trall's Arie im ersten Akte, bey den Worten: „Solche schlanke Huldgestalt“ etc., mit schalkhafter Mahnung Ludmillen an Dank und Gegenliebe erinnernd, grell hervortritt. Das folgende Quartett mit dem zurückkehrenden Berggeiste, nach welchem Trall, durch Ludmillens List gewonnen, die beyden Jungfrauen sogleich auf die Oberwelt führt, zeichnet sich besonders durch Originalität des Motivs aus. In der nun eintretenden Scene, in welcher wir den Berggeist bey dem, ihm von Alma zur Bedingung ihrer Gegenliebe vorgeschriebenen Zählen der aufkeimenden Blumen erblicken, ist dem Sänger reiche Gelegenheit gegeben, Stimme und Kunst zu entfalten; auch erhält diese Scene durch originelle dramatische Behandlung, besonders in den Geisterchören, einen eigenen Reiz. Jeder Sänger, der in der Kunst den Schein vom Seyn zu trennen vermag und das bessere Selbst des letztern erkannt hat, wird gewiss mit Freude dieses bey aller innern Trefflichkeit doch sehr glänzende Musikstück ausführen. Das Wiedersehn Oskar's und Alma's trägt ganz das Gepräge der Innigkeit und Gemüthlichkeit, welche das erwärmende Lebensprincip fasst aller Spohr'schen Kunstschöpfungen ist. In dem Finale werden kurz vor dem Erscheinen des zornig verfolgenden Berggeistes die ersten Takte des schönen Schlusschors „Nach Ringen und Bangen“ etc. gleichsam nur hingehaucht; denn plötzlich fällt unterbrechend ein Orkan von Tönen bey dem Auftreten des Berggeistes, bey dem Zusammenstürzen der Felsen, bey furchtbarem Gewitter in Blitz und Donner, mit der erschütterndsten Wirkung ein. (Diese Stelle der Musik ist auch in der Ouverture sinnig angedeutet worden.) Die Verzückung der dem Leben entsagenden Alma und des Oskar ist durch ausgezeichnete Harmoniefolge zu einer wahren musikalischen Apotheose erhoben. Höchst grossartig spricht die Musik, als das plötzlich aufsteigende Nordlicht die Mahnung des Urgeistes verkündigt und den Berggeist an die verletzte Geisterwürde erinnert, ihn sein Unrecht erkennen lässt und seine Verzeihung herbeyführt. Der Schluss tritt nun eben so glänzend als melodiös — des Ganzen würdig — ein.

Es scheint uns ein erfreuliches Zeichen, dass in der neuesten Zeit die dramatischen Compositionen des trefflichen, ächt deutschen Spohr an allen Orten, die durch Grenznachbarschaft an Italien oder lokale Verhältnisse nicht etwa eine Vorliebe für wohlpolirte Flachheit und kitzelnde Rührigkeit angenommen haben, die freudigste Anerkenntniss finden. Wer nur ernstlich will, dem sind die Tiefen der Seele, wenn auch nicht im Schaffen, doch im Erkennen, zugänglich; aber dieses ernstliche Wollen — wollen leider so Wenige; und da ist es denn höchst tröstlich, dass die Macht der Zeit gebieterisch auftritt, das Gute und Schöne in das ihm gebührende Recht einsetzt und das Verwerfliche aus dem Gedächtnisse der Menschheit verwischt. Das Reich der Sinne ist vergänglich; das des Geistes währt von Ewigkeit zu Ewigkeit! —

M.

Bericht aus Nürnberg; von Ostern 1824 bis eben dahin 1825.

Von grossen Werken wurden zum Vortheile der städtischen Gesangschule und (am Weihnachtsfeste) zum Besten der Armen Haydn's unvergängliche *Schöpfung* (am Osterfeste 1824), Händels *Judas Maccabäus* (am Weihnachsfeste) und Schneiders *Weltgericht* (am Charfreytage 1825), von dem jedesmal zahlreich versammelten, aufmerksamen Publikum ausgeführt. Unter Leitung unsers Stadtmusikdirectors Blumröder und Mitwirkung des ganzen Stadtorchesters, vieler Lehrer an den Volksschulen und Dilettanten, der Sänger Bonhak und Bürchl vom Stadttheater etc. konnten diese grossen Werke würdig und zur Zufriedenheit der parteilosen Musikfreunde und Kenner gegeben werden. Ganz besonders fanden sich diese durch die dem grössten Theile nach gelungene Aufführung von Schneiders *Weltgericht* überrascht, und huldigten dem darauf verwandten Fleisse, so wie dem hohen Geiste des trefflichen Zeitgenossen, der hier ein Werk geschaffen hat, welches seinen Namen an die gefeyertsten reiht und ihn mit ihnen für alle Zeiten in Ehre erhalten wird.

Die protestantische Kirchenmusik bestand an vorzüglichen Gegenständen: a) aus Fesca's 103. *Psalm*, der in der Sebaldskirche recht gut am Kirchweihfeste 1824 gegeben wurde und b) aus Kunzens *Hallelujah der Schöpfung*, dessen sehr lobenswerthe Aufführung am diessjährigen Osterfeste bey feyerlicher Eröffnung der neu eingerichteten St. Jakobs-Kirche unter obgenannter Leitung statt fand.

Die städtische Gesangschule leitet Hr. Köhler fortdauernd, und es musste, des guten Erfolgs und des daraus erwachsenen Zudrangs wegen, die Schüler- und Stunden-Zahl verdoppelt werden. Allgemein wurde mit Freude bemerkt, wie aus ihr schon einige vielversprechende Talente hervorgegangen sind, denen bey dem Schneider'schen Oratorium mehre Sopran-Solopartieen übertragen werden konnten. Wie demnach die ernste Musik keine Vernachlässigung erlitten, so lässt sich diess auch von der Concertmusik sagen. Unter Leitung des Stadt-Musikdirectors Blumröder wurden sechs Concerte für die Gesellschaft des Museums mit immer wachsendem Beyfalle gegeben: darin waren die erste und dritte Sinfonie von Fesca, C. M. v. Weber's Ouverturen zu *Euryanthe* und zum *Beherrscher der Geister*, Spontini's *Olympia*, Méhuls Jagdsymphonie etc. alsdie bedeutendsten Partieen zu nennen. Zwey Concerte zeichnete Webers Hymne: *In seiner Ordnung* etc. und der *Frühling* von Haydns *Jahreszeiten* aus. Aufzuzählen, was an Solo-Partieen für Instrumental- und Gesangmusik gegeben worden ist, würde zu weit führen, da von mehren Dilettantinnen, Dilettanten und Musikern Rühmliches zu sagen wäre, und noch die sechs Concerte zu erwähnen sind, welche der Musikdirector Georg vom städtischen Theater, der im vorigen Jahre von Wien wieder hierher berufen wurde, im Theater veranstaltete. Die wackere Ausführung zweyer älteren Beethovenschen Symphonieen, der Sinfonia eroica, einer Mozart'schen Symphonie, der Jagdsymphonie Méhuls, der Jubel-Ouverture Webers und mehrer andern vorzüglichen Ouverturen verdient um so mehr einer ehrenvollen Erwähnung, als das Theaterorchester zum grössten Theile neu gebildet ist und die vorzüglichsten Mitglieder des Stadt-Orchesters aus demselben ausgetreten sind *). Weniger konnte für Instrumental- und Gesang-Solopartieen etc. geleistet werden, doch wurde auch hier der Fleiss und das Streben mehrer Musiker anerkannt und die braven Sänger Bonhak und Bürchl thaten das ihrige auch für diese Concerte, welche die Theaterdirection durch geschmackvolle Einrichtung der Bühne und abwechselnde declamatorische Vorträge ihrer vorzüglichsten Mitglieder zu heben versuchte, wodurch sie indess keine lebendige Theilnahme von Seite des Publikums erringen konnte.

Einzelne Concerte fanden nicht viele statt. Die vorzüglichsten, zur Lagerzeit, sind schon in diesen Blättern (No. 43 von 1824) erwähnt worden. Früher hatte Stadt-Musikdirector Blumröder für sich ein Concert mit gutem Erfolge gegeben, worin sich Spohrs Ouverture zur *Jessonda*, Beethovens Musik zu *Egmont* (mit Declamation von Mosengeil) und Lindpaintners *Hörnerklang* auszeichneten.

Im July erfreute uns Mad. Steinert, geborne Backofen, unsere Landsmännin, mit ihrem Ge-

*) In andern öffentlichen Blättern ist dieser Gegenstand schon mehr oder minder wahr besprochen worden. Ref. ist überzeugt, dass alle unangenehmen Reibungen und der Austritt der brauchbarsten Musiker vermieden worden wären, wenn man dem neuen Theater-Musikdirector Georg es allein überlassen hätte, sein Orchester einzurichten, und nicht die allerdings in vieler Hinsicht nöthige Verbesserung durch ungünstige Zeitungs-Nachrichten und Stadt-Klätschereyen vorzubereiten und zu bewirken gesucht hätte.

sange; im Späthjahre der treffliche Fagottist Jacobi aus Coburg, uns schon früher rühmlichst bekannt, und im Februar dieses Jahres Hr. Zizold aus Dresden, Fürstenau's ausgezeichneter Schüler, der die Flöte seines Meisters würdig behandelt.

Ueber die Oper waltet ein Unstern, während das Schauspiel sich hebt. Zwar hat die Direction durch Berufung des geschickten Musikdirectors Georg und durch feste Anstellung des Orchesters das Besserwerden vorzubereiten gesucht, aber nun fehlt es am Sänger-Personale, denn die oben genannten Sänger Bonhak und Bürchl sind fast der einzige Reichthum, seitdem auch die Sängerinnen Frühwirth und Eckert von der Bühne abgetreten sind.

Durch Hrn. Musikdirector Georg ist auch ein Versuch zur Gründung von Quartett-Unterhaltungen nicht ohne Erfolg gemacht worden, dessen Wiederholung und Vervollkommnung zu wünschen ist, da wir hier ausserdem so selten Quartettmusik hören.

M.

Nachtrag über die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden (freyschwingenden) Zungen.

Im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift, No. 10, gab ich das über die oben benannte Erfindung, was ich bis dahin darüber als authentisch zu erhalten im Stande war; jetzt fühle ich mich daher verpflichtet, auch das noch zu geben, was mir ferner darüber bekannt wurde.

Seit kurzer Zeit, also nach jener Mittheilung, erhielt ich *Adlungs musica mechanica organoedi*, herausgegeben im Jahre 1768. Im ersten Theile, Kap. 7, Seite 123, fand ich einen Auszug aus *Praetorius Syntagma Musicum*, C. I der mir in Beziehung auf die hier in Rede stehende Erfindung, und zwar vorzüglich in geschichtlicher Hinsicht derselben, sehr wichtig ist, weil daraus hervorgeht, dass die oben genannte Rohrwerkgattung schon im Anfange des 17ten Jahrhunderts, wo Praetorius sein *Synt. Mus.* (den ersten Theil 1614 und den zweyten Theil 1618) herausgab, in Deutschland existirte.

Da meines Wissens dieser Gegenstand in keiner andern Schrift als in beyden genannten, deren Verfasser glaubhaft sind, erwähnt worden ist, beyde Bücher aber selten geworden sind, daher wohl nur in den Händen weniger Leser dieser Zeitschrift seyn werden, so theile ich genannten Auszug des Adlung hier wörtlich mit; er lautet, wie folgt:

„In Hessen in einem Kloster ist eine sonderliche Art von Posaunen gefunden worden, da auf das Mundstück ein messingener Boden aufgelöthet, und in der Mitte ein ziemlich länglicht Löchlein drinnen, darüber denn allererst das rechte Zünglein oder Blättlein gelegt, und mit geglüheten Saiten darauf gebunden wird, dass es nicht allzusehr schnarren und plerren kann, und geht wie eine ordentliche Posaune, wenn man die Intonation trifft, weil sie gedämpft ist, und doch so nicht schnarrt; doch müssen sie gleichwohl mit Auf- und Niederziehung des obersten Körpers gestimmt werden."

Wenn das, was hier gesagt wurde, mit den von Kratzenstein erfundenen und von Kirsnick zuerst für die Orgel brauchbar gemachten Rohrwerkmundstücken verglichen wird, so findet sich, dass jene obengedachten mit letzteren, wenn gleich ihre Befestigungsart der Zungen und ihre Stimmungsart verschieden sind, doch gleich construirt sind, denn, auf jene Mundstücke war ein messingener Boden (Platte) aufgelöthet, in deren Mitte eine längliche Oeffnung zur Zunge befindlich war; eben so verhält es sich mit den Jetzigen. (Wem die Gelegenheit mangelt, ein Mundstück jetziger Zeit von genannter Art mit dem Gesagten vergleichen zu können, der findet eine ausführliche Beschreibung, nebst Zeichnung derselben, in dieser Zeitschrift, Jahrgang 15, No. 9, die hiezu hinlänglich ausreicht).

Wenn Praetorius gleich nichts Näheres darüber bestimmt, ob die Zungen in jener länglichen Oeffnung einen freyen Schwung hatten, oder, ob sie vielleicht auf einen in der aufgelötheten Platte angebrachten Falz aufschlugen, welche Arbeit in der Kirchenorgel zu Waren, einer Stadt in Meklenburg-Schwerin, bey der Posaune 16' vorgefunden wird, die der Instrumentmacher und Orgelbauer Hr. Schmidt zu Malchin vor etwa drey Jahren lieferte, so geht diess dennoch aus der nachfolgenden Beschreibung des dadurch erzielten Tones sehr deutlich hervor, wo es heisst: „Dass es nicht allzusehr schnarren und plerren kann, und geht wie eine ordentliche Posaune, wenn man die Intonation trifft, weil sie gedämpft ist, und doch nicht schnarrt etc." Ganz eben so verhält es sich mit dem Tone der neuerfundenen Mundstücke, deren Zungen frey schwingen. Der Ton eines solchen Posaunenregisters klingt gedämpft, wenn die Pfeife gleich nicht wie jene gedämpft und mit einem Aufsatze zum

Stimmen versehen ist; das scharfe Schnarren und Plerren, wie es Adlung nennt, fällt ganz weg, und wenn das richtige Verhältniss der Pfeifenkörper zur Tiefe, Länge und Stärke der Mundstücke und der Zungen getroffen wird, so ist der Ton eines Posaunenregisters, ohngeachtet jener Abweichungen, dennoch unverkennbar.

Dass die Zungen durch geglühete Saiten befestigt, die Pfeifen durch Auf- und Niederziehen der obersten Körper gestimmt wurden, spricht ebenfalls ganz dafür, dass die Zungen einen freyen Schwung hatten: denn, wenn sich die Zungen nicht ungewöhnlich bewegten, sondern im Einschnitte auf einen Falz aufschlugen, so konnte ihre Befestigung durch Keile, so wie ihre Stimmung durch Krücken keine Schwierigkeit haben, weil damaliger Zeit schon die Rohrwerke, deren Zungen durch Keile befestigt und durch Stimmkrücken gestimmt wurden, allgemein bekannt waren: man würde daher gewiss das Vollkommnere dem Unvollkommneren vorgezogen haben, so aber musste die Bewegung der Zungen von der gewöhnlichen Art abweichen, und da ich mir kein Drittes denken kann, so glaube ich mit Gewissheit, dass oben genannte Rohrwerke schon im Jahre 1614 existirten. Wenn daher vorauszusetzen ist, dass Hr. Kratzenstein die seinigen nach den Pfeifen einer chinesischen Orgel (siehe Leipziger musik. Zeitung, 25ster Jahrgang, Seite 152) erfand, und Hr. Kirsnick die von Praetorius und Adlung beschriebenen nicht kannte, so ist es wohl als gewiss anzunehmen, dass diese Zungengattung zweymal, und zwar vermuthlich von zwey Deutschen erfunden wurde, denn, im Jahre 1614 liess ein deutsches Kloster wohl nicht einen Orgelbauer zum Bauen einer neuen Orgel aus dem Auslande kommen, da Deutschland in damaliger Zeit schon so viele tüchtige Orgelbauer hatte, dass sie nach dem Auslande hin berufen wurden. Dem Hrn. Kirsnick allein aber gebührt die Ehre, diese Rohrwerkgattung durch seine Erfindung, die Zungen gehörig zu befestigen und mit brauchbaren Krücken zu versehen, für die Orgel hinlänglich brauchbar gemacht zu haben.

Jene unvollkommene Befestigung der Zungen und Stimmungsart scheint mir ein Haupthinderniss ihrer damaligen Bekanntwerdung und Verbreitung gewesen zu seyn, indem sie bey diesen ihren Unvollkommenheiten für die Orgel keinen bedeutenden Werth haben konnte; auch zog man es damaliger Zeit vor, dass eine Posaune 16′ kräftig, nicht aber sanft tönte, oder, es fehlte ein Abt Vogler, der sich dieser Erfindung mit Wärme annahm, ihr einen Nimbus umwarf und sie in die Welt hineinschickte; wohl wäre es auch möglich, dass die Erfindung damaliger Zeit noch hie und da zu schwach tönenden Rohrwerkstimmen, als z. B. zum gedeckten Dulciane, zum Sordune, zur Baerpipe oder zum Bordune, welches letzte Register einige Schriftsteller älterer Zeit zu den schwachtönenden Rohrwerkstimmen zählten, benutzt worden wäre. Möchten doch die Herren Organisten, welche ganz alte Orgelwerke besitzen, in denen sich schwachtönende veraltete Rohrwerkstimmen befinden, welche vielleicht in funfzig und mehren Jahren nicht benutzt wurden, diese gefälligst vom Staube reinigen, sie untersuchen, und wenn sie durchschlagende Zungen daran vorfinden, diess zum Nutzen der Geschichte mittheilen.

Wilke.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Der Text spricht eine Situation aus. Musik ist die Fee, welche diese mit einem Schlage herzaubert. Der Text ist zu jeder Stunde, in jedem Munde ein anderer, vom wärmsten Herzen schwer zu beleben; in Musik getaucht wird er für Alle in gleichem Maasse belebt.

Wer nichts erlebt hat, der kann mir nichts sagen, und wer keinen Bilderreichthum in sich trägt, von dem lass' ich mir nichts weiss machen.

Die Töpfer in Rom drehen ihre Töpfe und Teller für die kochende und essende Population, und bemalen sie mit allerhand abentheuerlichen oder frivolen Figuren. Steht aber der Ofen leer, so zerschlagen sie Marmorreliquien der Vorwelt und brennen sie zu Kalk.

Ein solcher Töpfer ist die Zeit und der moderne Geschmack.

Was der Zeit dient, geht mit der Zeit unter, und wenn sie es bis an den Himmel erhoben hätte.

Der Künstler soll dahin ringen, dass ihn seine Werke weitmöglichst überleben. Der Kranz der Unsterblichkeit ist sein bester Leitstern.

F. L. B.

Recension.

Gedanken des Abschiedes, in der Nacht vor der Abreise nach Paris geschrieben für das Pianoforte — — von J. P. Pixis. Op. 58. Wien, bey Sauer und Leidesdorf. (Pr. 16 Gr.)

Seine „Gedanken" in jener Nacht hat Hr. P. nun zwar nicht „für das Pianoforte geschrieben." Wie hätte er das auch anfangen wollen? Er kann es auch gar nicht gewollt haben. Wie liessen sich Gedanken, die man bey der oder jener Gelegenheit hat, in Noten setzen und auf dem Pianoforte abspielen? Aber seine Empfindungen beym Abschiede, die durch gewisse Gedanken haben erregt seyn können: diese hat Hr. P. in diesem Musikstück ausdrücken wollen. Und das ist ihm gar sehr gelungen; so sehr, dass der Rec., der zwar bey weitem nicht alle 57 früheren Werke desselben kennt, aber doch verschiedene der vorzüglicheren, diess 58ste am liebsten von allen hat, und, Paris Paris seyn lassend, nicht selten zu dieser Klavierphantasie zurückkehren wird. Man sieht da, was talentvolle und tüchtige Virtuosen, unter die Hr. P. gehört, als Componisten zu Stande bringen, wenn sie einmal vergessen können, dass sie Virtuosen sind, im Mittelpunkt ihrer Gefühle ergriffen werden, und bloss das kunstgemäss ausdrücken wollen, was sich da in ihnen regt. Hr. P. und bey weitem die meisten seiner Collegen können jenes sonst nicht vergessen und zu diesem es selten bringen. Dort bekommen wir dann Noten über Noten: hier aber Musik. Diess Klavierstück ist wirklich Musik, und der Noten sind nicht mehr, als nöthig, um diese aufzuzeichnen; auch sind sie eben darum ungleich weniger schwierig auszuführen, als viele, die sonst Hr. P. geschrieben hat. Da sagen wir nun auch diesem Stücke vorher, es werde viele und solche Freunde finden, an denen dem Verf. am meisten gelegen seyn wird. Möchten doch diess auch andere brave Virtuosen bedenken! Und damit ihre Gedanken eine festere Begründung und erleichternde Leitung empfangen, schlägt der Rec. ihnen vor, den Dialog zwischen einem Componisten und einem Liebhaber im ersten Bande des Werkes: *Für Freunde der Tonkunst*, von Rochlitz, recht aufmerksam zu lesen.

Hr. P. giebt uns erst einen Satz: Adagio melancolico, Des dur, C-Takt, sehr einfach und edel; nicht süsslich oder schmachtend in Trauer, sondern mit einer gewissen Feyerlichkeit ernst in derselben, wie es Männern geziemt. Es ist ein schöner Satz, dem es auch nicht an sanften einnehmenden Wendungen fehlt. Er geht über in ein Vivace affettuoso derselben Tonart, im Dreyvierteltakte, das ganz leise, aber gleich in dem Uebergange aufregend anfängt, dann gesteigert und immer mehr gesteigert wird, ohne irgendwo in's Wilde oder Grelle auszuschweifen. Wie dort die Trauer eine männliche war, so ist hier Unruhe und Schmerz männlich. Einige Zwischenclausen, die sanftere Melodieen, einfach hingesagt, enthalten, machen in dieser Umgebung einen um so bessern Eindruck. Auch die harmonische Ausarbeitung und Führung der Hauptfigur ist brav und rühmenswerth. Der Satz ist acht Seiten lang und bricht unversehens mitten in der Melodie ab, worauf zwey Takte Pausen vorgeschrieben sind. Der Verf. hat wohl, was die historische Beziehung anlangt, andeuten wollen, dass ihn plötzlich der Glockenschlag der Scheidestunde überrasche; denn nach jenen zwey Takten tritt ein Tempo moderato ein, das in der Erfindung und in dem Rhythmus einem sehr ernsten, aber gefassten Marsche ähnlich ist. Dieser gehet über in ein ganz kurzes Schluss-Adagio, das auf den Anfangssatz anspielt und ganz leise verhallt. So schliesst sich das Ganze, auch ohne jene besondere Beziehung, befriedigend ab, indem es eine ernste, nicht aber eine weichliche, klägliche Stimmung im Gemüthe des Spielers und Zuhörers zurücklässt. — Dass das Stück nicht schwer auszuführen ist, hat der Rec. schon oben bemerkt; indessen verlangt es doch einen geübten, besonders aber einen solchen Spieler, der das, was für die Empfindung wirklich darin liegt, zu erkennen und wieder in seinen Vortrag zu legen im Stande ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. №. 17. 1825.

Nachrichten.

Paris. Uebersicht der Monate Jänner, Februar und März: Académie royale de Musique. Am 2ten März: *La belle au bois dormant*, grosse Zauberoper in drey Aufzügen, von Hrn. Planard, Musik von Hrn. Carafa. Ref. hatte sich vorgenommen, diese vor ihrer ersten Vorstellung so laut gepriesene Oper hier in allen ihren Theilen bestmöglich dem Leser anschaulich zu machen. Diess hätte um so viel mehr geschehen können, da die Unfruchtbarkeit an musikalischen Neuigkeiten in diesem Vierteljahre den erforderlichen Raum dazu gelassen hätte. Aber Eine Vorstellung war hinreichend, diesem Vorhaben zu entsagen: das Drama — um von diesem zuerst zu reden — ist in keiner Hinsicht würdig, hier dem Publikum vorgelegt zu werden. Es mag noch entschuldigt werden, wenn der Dichter bisweilen das Interesse der Handlung dem Interesse des Tonsetzers aufopfert; wenn aber beydes zugleich vernachlässigt wird, wenn sogar Alles gleichsam darauf angelegt zu seyn scheint, alle ächt musikalischen Situationen zu vermeiden, so ist das Werk schlecht und der Kritik nicht werth. Und so ist diese Oper, deren Zweck zu seyn scheint, das Vaudeville gleiches Namens zu parodiren. Doch genug davon und nun von der Musik.

Wir wollen hier unausgemacht lassen, ob Hr. Carafa schon darin gefehlt habe, dass er es unternahm, jenen unmusikalischen Stoff in Musik zu setzen: denn diess kann aus Ursachen geschehen seyn, die uns nicht bekannt sind. Da es dem Leser immer interessanter ist, zu wissen, wie ein ganzes Publikum ein Werk aufnimmt und beurtheilt, als zu erfahren, was ein einzelner Ref. davon denkt; so hatte sich Ref. vorgenommen, bey jedem Satze vorerst mehr auf die Stimmung der Zuhörer als auf den Satz selbst aufmerksam zu seyn, und, sobald etwas allgemeinen Eindruck gemacht, es zu bemerken, zu studiren und mitzutheilen. Es ging aber die Ouverture, eine Romanze, eine Arie, ein Duett u. s. w. bis ans Ende der Oper vorüber, ohne eine mehr als mittelmässige Beyfallsäusserung zu erregen (den bestellten Applaus noch dazu gerechnet). Eben so wenig äusserte sich auch eine entschiedene Missbilligung. Also — mittelmässig. Man glaubt mit allem schon Bekanntschaft gemacht zu haben, ohne jedoch angeben zu können, wo man es gehört hat. Wir wollen über diese Bemerkung nur folgendes anführen: die Stelle, die augenblicklich am meisten zu gefallen schien, ist ein Motiv von sechszehn Takten, in raschem Tempo und zwar ganz aus dieser Notengattung



zusammengesetzt. Ohngeachtet diese kurze Melodie beklatscht wurde, so sagt ihr doch jedermann nach, sie sey von Rossini entlehnt. Aber in Rossini's Werken findet man sie doch eben nicht, auch nicht in anderen, uns bekannten. Woran mag es nun liegen, dass man sie nicht neu finden will? Vielleicht an folgendem: In *Ricciardo e Zoraide* und in *La donna del lago* sind zwey Motive, mit welchen wir dieses von Carafa vergleichen wollen. Der Ort, wo sie angewandt sind, nämlich der Schluss einer Hauptscene, ist derselbe; die Art, darauf vorzubereiten und sie eintreten zu lassen, ist dieselbe; die Begleitung ist dieselbe; die Modulation ist dieselbe, der Rhythmus, nämlich 4, 4; 4, 4 ist derselbe; und endlich die Notengattung, nämlich die oben angezeigte, ist dieselbe. Neben allen diesen Aehnlichkeiten unterscheidet sich die Melodie von Carafa also nur dadurch, dass die Intervalle, die sie durchläuft, nicht dieselben sind. Dieses letztere ist wohl ein vortreffliches Mittel, eine Melodie von einer andern zu unterscheiden, doch

bewahrt es nicht immer, wenn es allein gebraucht wird, vor Aehnlichkeiten, vornehmlich vor denen der Farbe und des Ausdrucks. Das Gegentheil — nämlich bey denselben Intervallen den Rhythmus und die Notengattung zu verändern — würde in dieser Hinsicht wohl noch vorzuziehen seyn.

Bey genauer Untersuchung sind also die musikalischen Gedanken Carafa's, die man als Entlehnung auslegt, zwar nicht ganz ihren vorgeblichen Originalen gleich, doch haben sie gegen eine einzige Unähnlichkeit drey oder vier wesentliche Aehnlichkeiten. Es würde aber nicht schwer seyn, Bemerkungen, wie sie hier über eine Kleinigkeit und etwas vielleicht Zufälliges gemacht worden sind, über die ganze Oper, die Anlage und die Ausführung jedes einzelnen Satzes, zu machen; doch müsste freylich zuvor erst ausgefunden werden, ob Rossini von Carafa, oder ob Carafa von Rossini nachgeahmt wird; denn Hr. Carafa meint, letzteres sey der Fall.

Théatre royal de l'opéra comique. Devienne's *Visitandines* sind wieder erschienen, unter dem Titel: *Le pensionnát de Demoiselles* und mit verändertem Texte. Ein Operettchen, *Le Capitaine Belronde*, in einem Aufzuge, mit Musik von Hrn. Crémont, ist neu gegeben worden und soll nicht missfallen haben.

Théatre royal de l'Odéon. Seit dem *Freyschütz*, der noch immer die Casse füllt, ist nichts Namhaftes erschienen.

Théatre royal italien. Am 19ten Februar debütirte Mad. Sessi im zweyten Aufzuge der *Orazj e Curiazj*, von Cimarosa. In früheren Zeiten soll sie hier, und besonders in dieser Oper, grossen Beyfall erhalten haben. Sey es, dass das Publikum neuerdings schwerer zu befriedigen ist, oder dass Mad. Sessi nicht mehr zu leisten vermag, was sie ehedem leistete, kurz, sie und das Publikum werden es wohl gern bey diesem ersten Debüt bewenden lassen.

Am 22sten Februar debütirte Mad. Cornega in der *Italiana in Algeri.* Eine ausserordentliche Kehlfertigkeit: sie macht die aufsteigenden und chromatischen Tonleitern, die Triller, Mordenten etc. trotz einem modernen Klavierspieler. Ohngeachtet aber alle Schwierigkeiten, welche sie überwand, recht gut eingesehen wurden, so wollten doch die undankbaren Pariser keinen Beyfall dazu klatschen, vermuthlich bloss desshalb nicht, weil diesen so ausgezeichneten technischen Eigenschaften nur zwey Kleinigkeiten fehlten, nämlich: Geschmack und Ausdruck. Auch Mad. Cornega versuchte keinen zweyten Debüt.

Herr C. Schunke, welcher mit Mad. Cornega hier angekommen ist, hat, im Entreacte derselben Vorstellung, auf dem Pianoforte mehr Beyfall erhalten als seine Mitdebütantin. Er spielte eine Art Pot-Pourri, welches er Phantasie nannte; der Anschlagszettel sagte aber nicht, wer die Themen zusammengeklebt hat. Dieses Intermezzo ist auch darum bemerkenswerth, weil man hier noch gar nicht gewohnt ist, in den Entreacten der Opern etwas aufführen zu hören, und wir nun durch diesen Anfang bedroht werden, dieses Uebel auch bey uns einschleichen zu sehn. Das Publikum würde es der Administration nicht Dank wissen können: denn, da die Gewohnheit, nur den vorzüglichsten Arien einer Oper einige Aufmerksamkeit zu schenken, und bey allem übrigen sich laut zu unterhalten, dem Himmel sey Dank, hier noch nicht Mode geworden ist, so sollte man doch wirklich von den Zuhörern nicht verlangen, auch in den Zwischenacten stumm zu seyn. Gewiss, in diesem Falle ist die Rolle des Zuhörers ermüdender und peinlicher als die des Acteurs, für dessen Erholung doch immer hinlänglich gesorgt wird.

Rossini ist nun an sechs Monate Director der italienischen Oper, und hat uns während dieser ganzen Zeit keine neue Oper von sich oder irgend einem andern Componisten aufführen lassen. Pär hat sonst die grössten und schwierigsten in einem Monat in die Scene gebracht. *Il Crociato in Egitto,* von Mayerbeer, ist das einzige Werk, an welchem seither studirt wird. Es ging die Sage, die Aufführung dieser Oper würde nur darum verzögert, weil der Autor gemeldet habe, er wolle lieber selbst dem Einstudiren seines Werks beywohnen, als es beschnitten und verstümmelt in Paris aufgeführt zu wissen. Hr. Mayerbeer ist nun wirklich hier, und die Oper soll nächstens erscheinen.

Vermischte Nachrichten. Concerts spirituels. Erstes Concert, am 28sten März. Die Anzahl der Ausübenden war grösser, als die der Zuhörer. Es war aber auch nicht zu verwundern, nachdem durch folgendes Programm ein geistliches

Concert von der Vereinigung der beyden ersten lyrischen Bühnen angezeigt worden war.

Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Haydn; No. 2. Arie aus *Elisabetta*, von Rossini (Dem. Cinti); No. 3. Concerto für Violoncell, von Romberg (Hr. Mercadier); No. 4. Duo aus *La mort d'Abel*, von Kreutzer (Hr. A. Nourrit und Prévost); No. 5. Phantasie für Oboe, componirt und gespielt von Hrn. Brod; No. 6. Duo aus *Armida*, von Rossini (Hr. Bordogni und Dem. Cinti).

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture aus der *Zauberflöte*; No. 8. Arie aus *Semiramis* von Catel (Dem. Frémont); No. 9. Solo für Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Tulou; No. 10. Trio mit Chor, aus *Ricciardo e Zoraide* von Rossini, (Hr. Bordogni, Dem. Mombelli und Schiasetti).

Von den Instrumentalstücken erhielt No. 5. den meisten Beyfall: dieses gereicht Hrn. Brod desto mehr zur Ehre, da man durch Hrn. Vogt hier sehr anspruchsvoll für dieses Instrument geworden ist.

Hr. Tulou ist ein grosses und seltenes Talent, aber, wie das bey allen seines Gleichen der Fall ist, nicht immer in derselben Begeisterung. Diesesmal dürfte er wohl gerade in keiner glücklichen Stimmung gewesen seyn; vielleicht trug hierzu bey, dass er nicht gewohnt ist, hier vor leeren Bänken zu spielen.

Der Anschlagzettel vom 27sten März versprach in diesem Concerte ein Violinsolo, von Hrn. Fränzel vorgetragen; wir bekamen aber diesen Künstler nicht zu hören: die oben erwähnte No. 9. vertrat seine Stelle.

Zweytes Concert, am 30sten März. Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Haydn; 2. Arie aus *Joseph* von Méhul (Hr. Nourrit); No. 3. Violinconcert von Kreutzer (Hr. Battu); No. 4. Terzetto aus *Elisabetta* von Rossini (Hr. Bordogni, Dem. Mombelli und Schiasetti); No. 5. Variationen für das Horn, componirt und geblasen von Hrn. Mengal; No. 6. *Benedictus* von Beethoven (Hr. Bordogni, Pellegrini, Dem. Cinti, Mombelli und Chor).

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture aus *L'hôtellerie Portugaise* von Cherubini; No. 8. Arie aus *Titus* von Mozart (Dem. Schiasetti); No. 9. Variations brillantes für Pianoforte, componirt und gespielt von Dem. Belleville; No. 10. Scene und Arie mit obligater Violine von Lafont, gespielt von Dem. Cinti und Hrn. Lafont.

Die Versammlung war ein wenig zahlreicher, als beym vorhergehenden Concerte, die Ausführung durchaus vollkommen und der Beyfall freygebig; No. 9. ward jedoch nicht so gut aufgenommen als die anderen Nummern.

Drittes Concert, am 1sten April: No. 1. Symphonie von Beethoven; No. 2. 6 *Salutaris*, ohne Begleitung, von Gossec (Hr. Nourrit, Prévost und Dabadie); No. 3. Phantasie für Oboe, Fagott und Pianoforte, von Brod (Hr. Brod, Barizet und Liszt); No. 4. Arie von Paer (Mad. Pasta); No. 5. Violinconcert, componirt und gespielt von Hrn. Lafont; No. 6. *Ave verum* von Mozart.

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture zu *Pygmalion*, von Beethoven; No. 8. Air varié, für Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Tulou; No. 9. Duo aus *Ricciardo e Zoraide* von Rossini (Dem. Mombelli und Schiasetti); No. 10. Improvisation sur le piano, suivie de variations, von Liszt; No. 11. *Fuit Jesus* (Terremoto) von J. Haydn.

Grosse Versammlung. Vorzüglich gefielen die unter No. 1, 2, 3, 4, 5 und 8, genannten Stücke.

Viertes und letztes Concert, am 3ten März. Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Beethoven, auf allgemeines Verlangen wiederholt; No. 2. Arie aus dem *Freyschütz* von C. M. von Weber, italienisch (Dem. Schiasetti); No. 3. Concert für Pianoforte, gespielt von Hrn. Moscheles; No. 4. Duett aus *Aureliano in Palmira* von Rossini (Mad. Pasta und Dem. Schiasetti); No. 5. Variationen für die Bratsche, componirt und gespielt von Hrn. Urhan; No. 6. Gebet aus *Mosé in Egitto* von Rossini (Hr. Pellegrini, Mad. Pasta, Dem. Schiasetti und Chor).

Zweyte Abtheilung. No. 7. Ouverture von Méhul aus *Le jeune Henry*; No. 8. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Lafont; No. 9. Arie aus *La sposa fedele* von Pacini (Mad. Pasta); No. 10. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, gespielt von Hrn. Moscheles; No. 11. Duett mit Chor aus der *Schöpfung* von J. Haydn.

Mit ausgezeichnetem Beyfalle wurden die Stücke: No. 1, 2, 4, 7, 8 und 9 aufgenommen. Hr. Urhan, der die Bratschen-Variationen spielen sollte, ward durch Unpässlichkeit daran verhindert; wir bekamen dafür die im ersten Concerte schon gehörte Phantasie für die Oboe von Hrn. Brod wieder zu hören. Es wird wohl Viele befremden, die

Leistungen des Hrn. Moscheles (unter No. 5 und 10) hier nicht unter den mit Beyfall aufgenommenen zu finden. Die Pflicht des Ref. erfordert mehr die Sachen als die Ursachen mitzutheilen; wünscht man jedoch einige gemuthmasste Ursachen zu vernehmen, so ist über diesen ausgezeichneten Künstler folgendes zu erwähnen: Ueber die Vortrefflichkeit seines Spieles ist auch hier nur Eine ungetheilte Meinung. Was jedoch den gewohnten grossen Eindruck seines Spieles schwächte, war das, was er spielte: das Concert wollte, als Concert, nicht behagen, und die freye Phantasie war diessmal nichts weniger als gelungen, wozu noch der Umstand kam, dass Hr. Moscheles durch Zufall dieselben Motive (das Jägerchor und den Walzer aus dem *Freyschütz*) wählte, über die der junge Liszt nicht lange vorher in einem öffentlichen Concerte phantasirt hatte. Hr. Moscheles war damals noch nicht hier. Man glaubte, in dieser Wahl einen gewissen beabsichtigten Wettstreit mit einem Kinde zu entdecken; dieses missfiel, da Hr. Moscheles solcher Behelfe nicht bedarf. Auch zog sich seine Phantasie dergestalt in die Länge, dass es die Zuhörer nicht mehr aushalten wollten; aus Achtung für den Künstler wagten sie es zwar nicht, die gewöhnlichen Zeichen des Missfallens zu geben; aber sie thaten dasselbe nur auf andere Weise, nämlich: sie applaudirten noch vor Ende des Spiels dergestalt, dass sich Hr. Moscheles zum Aufhören gezwungen sah.

Die vier Concerts spirituels sind hier allein ausführlich angegeben worden, weil sie unter den tausend anderen, die hier Statt haben, die vorzüglichsten sind. Der Raum würde es nicht erlauben, nur die Namen derer hier anzuführen, die in den anderen Concerten glänzten. Von jenen Concerten kann man übrigens auf alle übrigen schliessen.

Hummel liess sich bis jetzt nicht öffentlich, sondern nur in Privatconcerten hören. Eines der merkwürdigsten dieser Art war am 25sten März, bey den Gebrüdern Erard, wo er die hohe Meinung, die man seit einigen Jahren hier allgemein von ihm hat, rechtfertigte und übertraf. Seine freye Phantasie war es besonders, was ihm die Palme über alle hier bekannten Klavierspieler erwarb. Es befanden sich in dieser Versammlung die ausgezeichnetsten Männer, die gegenwärtig in Paris sind. Man wird diese Anmerkung nicht unbedeutend finden, wenn man bedenkt, dass ausser den von ganz Europa gekannten hier domicilirten Künstlern, sich gegenwärtig in Paris noch Mayerbeer, Rode, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Liszt, Schunke, Fränzel u. a. m. befinden, ohne der Künstler anderer Nationen zu gedenken.

Der im letzten Berichte angezeigte Concurs für die Poesie und Musik dramatischer Werke ist rückgängig geworden. Wir haben die eigentlichen Ursachen davon nicht erfahren können: vermuthlich wollten die Männer, auf welche man besonders zählte, sich nicht öffentlich mit jedem Anfänger messen.

Am 5ten März starb der bekannte Tonsetzer Hr. P. Gaveau.

Frankfurt am Mayn, den 6ten April. — Von den nicht sehr zahlreichen musikalischen Genüssen, welche uns der vergangene Winter brachte, wollen wir zuerst der von Herrn Kapellmeister Guhr am 25sten December vorigen Jahres gegebenen grossen musikalischen Akademie gedenken. Diese ist Hrn. Guhr von der Theaterdirection contractmässig für den genannten Tag alljährig verwilligt und wird immer im Theater veranstaltet. Wenn nun die Theaterdirection solche Feyertage dadurch ehrt, dass sie au ihnen nicht spielen lässt und lieber eine musikalische Aufführung gestattet, bey der eine der Würde des Tages angemessene Wahl der Musikstücke getroffen werden kann; so sollte billig auch der Concertgeber Rücksicht hierauf nehmen, und statt eines buntscheckigen und krausen Allerley, wie am ersten Weihnachtsfeyertage geboten wurde, eine sinnige Auswahl von Kirchencompositionen und anderen ernsten Musikstücken treffen. Dass der Puppe im bunten Röckchen, in einigen Stücken aus einer Messe oder dergleichen, ein schwarzes Mäntelchen umgehängt wird, macht die Sache nur noch schlimmer und den widrigen Contrast auffallender. — Es wurde gegeben: 1. Ouverture aus der grossen Oper *Olympia* von Spontini. Diese Composition, die in Hinsicht ihres Instrumentalen von merkwürdiger quantitativer Eigenthümlichkeit ist, und in der auch der Genius mit einem kleinen, später in allerley Verschlingungen und Imitationen verwebten Motiv sich regen will, wurde mit Kraft, Leben und Feuer ausgeführt; 2. Arie von Guhr, gesungen von Hrn. Dobler: ein, wenn auch nicht sehr originell, doch sehr solid, componirtes Musikstück, das Hr. Dobler mit seiner schönen Stimme und seinem einfach würdigen Vortrage zu allgemeiner

Zufriedenheit sang; 3. Klavierconcert von Kalkbrenner, vorgetragen von Guhr: in dieser sehr brillanten Composition bewährte sich Hr. Guhr aufs Neue als ein höchst fertiger Klavierspieler, als Meister aller Schwierigkeiten; 4. Recitativ und Duett aus der Oper *Olympia*, gesungen von den Dem. Bamberger und Rotthammer; 5. grosses Terzett aus derselben Oper, vorgetragen von den Dem. Heinefeder und Rotthammer, und Hrn. Grösser: beyde Gesangstücke sind im Geiste der Ouverture gesetzt, d. h. sie beruhen auf einem nach Effect strebenden, von Aussen nach Innen wirkenden Princip. Die höchste Potenz dieses Princips sprach sich aber in No. 6, dem Sieges-Marsch von Spontini aus, mit welchem der zweyte Theil begann; 8. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Nieser, gefiel sehr durch den anmuthigen und gewandten Vortrag des Sängers; 9. Rondo brillante für die Violine von Mayseder, vorgetragen von Guhr: der Concertgeber zeigte sich hier als Virtuos auf der Geige in gleichem Umfange und in gleicher Beziehung, wie er es früher auf dem Pianoforte gethan hatte; 10. Grosses Duett aus *Zelmire* von Rossini, gesungen von den Damen Bamberger und Rotthammer: statt „grosses Duett" würden wir gesagt haben: „langes Duett!" Rossini's Grösse scheint uns überhaupt mehr in äusseren, als in inneren Verhältnissen sich zu zeigen; 11. Grosser Chor und drey andere Stücke aus Beethovens neuester grossen Messe. Vor der Grösse des inneren Gehalts, die in dieser heiligen Tondichtung herrscht, beugen wir gern und willig das Haupt. Sie erschien als eine vom Himmelsgeiste beseelte Lichtgestalt, die das buntscheckige Karnevalsvolk, welches bisher im tollen Treiben den Platz behauptet, durch ihren blossen Anblick verscheuchte und rings um sich Ernst und andächtige Stille verbreitete.

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit ihren Anverwandten"

waren rein verschwunden, und wenn auch Jemand ihrer frühern Anwesenheit sich erinnerte, so geschah diess keinesweges mit einer angenehmen Empfindung. — Wir haben uns absichtlich länger bey diesem Concerte des Hrn. Kapellmeisters Guhr verweilt, als wir im Verlaufe dieses Aufsatzes bey Erwähnung anderer musikalischen Aufführungen thun werden, theils, weil wir den ausgesprochenen Tadel über die unglückliche Zusammenstellung zu rechtfertigen hatten, theils, weil Hr. Guhr, unser hochgeachteter Musikdirector, ebenso wie seine Fähigkeiten zu besonderen Ansprüchen an ihn berechtigen, auch besondere Ansprüche machen darf. — Am 7ten Januar gab ein Hr. Kunert Concert auf der sogenannten Mundharmonika. Es ist bekannt, dass dieses Instrument aus mehren Maultrommeln zusammengesetzt ist, und, was auch Jean Paul im *Hesperus* darüber schwärmen mag, immer nur, in Ergänzung der oben angeführten zwey Zeilen aus Göthes *Faust*, charakteristisch näselt:

„Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten!"

Am 4ten Februar. Grosses Vokal- und Instrumental-Concert von J. Faubel und T. Täglichsbeck, königlich baierschen Kammermusikern. Hr. Faubel hat einen schönen und freyen Ton auf seinem Instrumente, der Klarinette, und trägt selbst schwierigere Passagen mit vieler Geläufigkeit und Rundung vor. Ein Concertino von Reissiger, recht brav und genial componirt, gelang ihm besonders. Hr. Täglichsbeck ist ein sehr brillanter Geiger, der den Bogen völlig beherrscht, mit der reinsten Intonation spielt und eine ungemeine Fertigkeit in Passagen aller Art, besonders auch im Staccato entwickelt. — Am 22sten Februar: Grosses Vocal- und Instrumental-Concert von Hrn. und Mad. Hoffmann. Hr. Hoffmann, der bisher eines der vorzüglichsten Mitglieder unsers Orchesters war, und Mad. Hoffmann, die in der Oper vielfachen Beyfall fand, nahmen in diesem Concerte gleichsam Abschied vom hiesigen Publikum. Das Künstlerpaar folgt einem vortheilhaften Rufe nach München. Wir erkannten ihn aufs Neue als geschmackvollen und besonnenen, vielleicht etwas zu kalten Geiger, und sie als eine in guter Schule gebildete Sängerin. Zum Beschlusse der heutigen Aufführung wurde Beethovens herrliche Musik zu *Egmont*, mit des gemüthvollen Mosengeils trefflicher Dichtung, die das grosse Verdienst hat, der sinnigen Composition zu einer schönen Selbstständigkeit verholfen zu haben, gegeben. Gewiss verdient Hr. Mosengeil für dieses so wohlgelungene Unternehmen den vollen Dank aller ächten Musikfreunde. — Im ersten Theile trug auch eine junge Schülerin des Concertgebers, T. Sachs, Mozarts Klavierconcert aus D moll mit Fertigkeit und Präcision vor. — Am 28sten Februar: Grosses Vokal- und Instrumental-Concert von N. Hummel, grossherzoglich sächsischem Kapellmeister. Es würde

sehr überflüssig seyn, zum Ruhme des Hrn. Hummel noch etwas zu sagen. Der Werth dieses grossen Künstlers, sowohl als combinatorischen Tonsetzers, wie als vollkommenen und phantasiemächtigen Virtuosen, ist längst in ganz Europa bestimmt und anerkannt. Seine freye Phantasie, mit der er das Concert beschloss, war ein neues Zeugniss der geistigen Regsamkeit und Allgegenwärtigkeit, die er im Gebiete der Töne übt. Auf manchen Anwesenden wirkte der Umstand störend ein, dass im Anfange und während der Phantasie die meisten Lichter im Saale schon heruntergebrannt waren und verlöschten. Es ist sonderbar, dass in den Concerten, welche Hr. Hummel bey früheren Durchreisen hier gab, gleiche Erscheinungen bemerkt wurden. — Am 1sten April (Charfreytag): Grosse musikalische Akademie des Hrn. Kapellmeisters Guhr. Leider müssen wir denselben Tadel, den wir gegen die Zusammenstellung des früher erwähnten Guhr'schen Concertes aussprachen, auch auf das gegenwärtige ausdehnen. Die hohe Heiligkeit des Tages, die ernste Stimmung, in der sich jeder christliche Zuhörer befand, waren gleich unbeachtet geblieben, und an der Stelle einer angenehmen Passionsmusik wurden tändelnde Rossiniaden und andere italienische musikalische Spässchen aufgetischt. Wer etwa in dem Wahn steht, solche Neuheit und Mannichfaltigkeit sey ein Reiz für die Menge, der irrt — wie auch das nicht zahlreiche Auditorium am heutigen Abende bewies — sehr. Der verstorbene Musikdirector Schmidt gab immer an diesem feyerlichen Tage irgend ein grosses Oratorium und hatte nie Ursache, diess zu bereuen. In Hrn. Guhrs Concerte liess sich auch der rühmlichst bekannte Geiger, Hr. Pechatscheck, gegenwärtig Concertmeister in Stuttgart, hören. Sein geschmackvoller Vortrag und seine ausserordentliche Fertigkeit müssen mit ausgezeichnetem Lobe erwähnt werden. Eine Neuigkeit, welche alle Kenner und näheren Freunde der Tonkunst hoch interessirte, war Beethoven's neueste Symphonie, deren Finale mit Chören gesetzt ist, zu welchen der Tonsetzer die Worte von Schillers *Hymne an die Freude* untergelegt hat. Dieses Werk ist noch nicht öffentlich bekannt, wird aber nächstens im Verlage der Schott'schen Musikhandlung in Mainz herauskommen. Uns scheint — so viel uns nach einmaligem Anhören dieser Composition zu urtheilen geziemt — bey ihrer Empfängniss der Genius des grossen Meisters nicht zugegen gewesen und in einem rein formellen und combinatorischen Streben der rechte Weg verfehlt zu seyn. — Am 3ten April Concert der Dem. Sabina und Eva Bamberger. Dem. Sabina Bamberger, eine geschätzte Sängerin unserer Oper, erhielt allen ihr, bey einer schönen vollen Stimme und bey vieler Gewandtheit, mit Recht gebührenden Beyfall; ihrer jüngern Schwester, einem früh gebildeten Kinde, ward ebenfalls Ermunterung zu Theil. Zum erstenmale hörten wir bey dieser Gelegenheit öffentlich den Geiger Hrn. Femmy, der bereits seit einiger Zeit Mitglied unseres Orchesters ist. Er spielte mit schönem kräftigen Tone, höchst geschmackvollem Vortrage und grosser Fertigkeit ein von ihm selbst gesetztes Concert, das eben so sehr durch Originalität, wie durch Gründlichkeit in der Behandlung der Harmonie ansprach. Hr. Femmy soll auch vor Kurzem die Composition einer Oper vollendet haben, die von bewährten Kunstkennern, welche Gelegenheit hatten, die Partitur zu sehen, grosses Lob erhält. Man rühmt ebensowohl des Künstlers richtige Einsicht in das innere Wesen der dramatischen Tonsetzkunst, als auch den Reichthum neuer Gedanken und die Vollendung im Technischen. Noch soll nicht entschieden seyn, ob, was doch sehr zu wünschen wäre, dieses Kunstwerk zuerst auf der hiesigen Bühne zur Darstellung gebracht werden dürfte. Jedenfalls wäre sehr zu bedauern, wenn andere, als künstlerische Rücksichten in solchen Fällen auf eine Entscheidung Einfluss hätten. —

Unter den Gastsängern, welche im Laufe des verwichenen Winters in der Oper auftraten, war der Wiener Tenorist, Hr. Haitzinger, von besonderer Bedeutung. Die Fülle und der Umfang seiner Stimme, die dramatische Lebendigkeit seines Vortrags — vorzüglich in Rossini'schen Opern anwendbar und willkommen — so wie seine ungemeine Gewandtheit in Rouladen, Trillern und Sprüngen, rissen zu Bewunderung und Beyfall hin. — Als neue Oper wurde am 22sten März Rossini's *Aschenbrödel* gegeben, ohne jedoch sich einer besonders günstigen Aufnahme erfreuen zu können. — Wir wissen es unserm verdienten Musikdirector, Hrn. Kapellmeister Guhr, grössern Dank, dass er das Repertoire der Oper vielfach mit gediegenen Meisterwerken von Mozart, Cherubini, Spohr u. a. ausstattet, die immer zahlreichen Besuch und freudige Aufnahme finden.

Neben den in öffentlichen Concerten und den Bühnenvorstellungen, in welchen wir diese musi-

kalischen Genüsse fanden, fuhr auch das Museum fort, ausgezeichnete Meisterwerke der Tonkunst aufführen zu lassen, zu denen fast immer die trefflich gegebenen Symphonieen zu rechnen waren. Der Cäcilienverein des Hrn. Schelble und andere Gesangvereine von minderer Bedeutung zeugen fortwährend von grosser Liebe zur Kunst. Von den hiesigen Musiklehrern Hrn. Suppus und Baldenecker, so wie von einem Hrn. Dr. Stöpel, sind Anstalten für den Unterricht im Klavierspiel unternommen worden, in denen man nach Logier'schen Grundsätzen verfahren und mechanisch wirken will. Ueber günstige oder ungünstige Resultate dieser Institute kann erst die Zukunft ein günstiges Urtheil fällen.

München. Neben den Prachtdarstellungen des Januars, welche in einem vorigen Blatte angezeigt worden sind, ging die italienische Oper ihren ruhigen, nicht nach äusserem Glanze strebenden Gang. *Figaro, Demetrio e Polibio,* die aus dem früheren Repertoire gewählte *Dama Soldato,* die *Contessa del colle erboso* und die *Cantatrici villane* unterhielten durch guten Vortrag und soliden Gesang ihr Publikum auf auf immer angenehme Weise.

Im Karneval erschien das für verloren gehaltene *Sonntagskind,* von Wenzel Müller, unvermuthet wieder auf der deutschen Bühne, und wagte sich des grossen Wohlgefallens wegen, welches viele an ihm fanden, auch während der Fasten noch einmal hervor, doch wahrscheinlich nur, um bis nächsten Karneval ungestört ruhen zu dürfen. *Der Schnee* am 22sten Februar, so wie *die verfängliche Wette* am 8ten März, bey welcher, wie bey manchen Mozartschen Producten, ein gewaltiges Eilen und eine sehr oberflächliche Ausführung bemerkt wurden, zogen, wie immer, eine zahlreiche Versammlung an sich. Ueberflüssig wäre es, die ausgezeichneten Talente des Verfassers der Oper *die Prinzessin von Provence,* welche bisher dreymal mit immer gleichem Beyfall und immer bey vollem Hause aufgeführt worden, in einer kritischen Auseinandersetzung dieses Werkes würdigen zu wollen. Nur glauben wir bemerken zu müssen, dass er bisher in Deutschland unsers Wissens wohl allein es war, welcher mit einem nach allen dramatischen Erfordernissen ausgeführten Werke als dessen Dichter und Componist zugleich, und zwar mit anerkanntem glücklichen Erfolge auftrat, worin er wohl wenig Nachfolger haben möchte. Der gegen Ende des März gegebenen, nach dem Französischen bearbeiteten Operette: *Die Verwandlungen,* wurde nur eine einzige Aufführung zu Theil und auch dieser hatte sich der Componist derselben, der bekannte Sänger, Hr. Fischer, wenig zu erfreuen, so sehr war alles darin den Bedürfnissen der Zeit und des Geschmackes entgegen. Man hatte Ursache, sich darüber zu wundern, wie ein so erfahrner Kenner des Theaters dessen Erfordernisse in seinem eigenen Werke so sehr verkennen konnte.

Nicht mit Unrecht hat der musikalische Theil unserer Ballette aus neuerer Zeit manchen Tadel erfahren, der aber keinesweges immer auf Rechnung der Componisten zu schreiben ist; denn wenn sich der lyrische Tanz in ein prosaisches Herumgehen, und die innere poetische Structur in Tableaumachen und Gruppen-Verzierungen auflöst, so kann die rhythmische Tonkunst sich auch nur wirkungslos ihnen anschliessen. Zudem ist es ja keine so seltene Sache, dass Balletmeister, mit derselben wenig vertraut, ihre überall zusammengelesenen Bruchstücke dem Componisten, dem diese Tagelöhnerarbeit aufgetragen ist, zum blossen Arrangiren übergeben, und somit selbst dem Bessern den Eingang versperren. Tief ergreifend und eine seltene Erscheinung waren demnach die Divertissemens und das grosse dreymal aufgeführte Ballet: *Arsene* von Hrn. Taglioni. Von diesem erfahrnen, einsichtsvollen Manne und seiner mit aller Grazie hochgebildeter Kunst ausgeschmückten Tochter, die mit einer richtig geordneten Musik immer im schönsten Einklange bezaubernd wirkte, glauben wir behaupten zu dürfen, dass sie diejenigen, welche diesem Zweige dramatischer Kunst etwas abhold geworden, wieder für denselben gewonnen haben.

Die Akademie der musikalischen Kunst hat auch in diesem Winterhalbjahre ihre Ausstellungen veranstaltet und damit den Unbefangenen das Urtheil abgenöthiget, dass Hr. Molique, dieser rüstige, von ächtem Kunstgefühle belebte junge Mann, der hiesigen Instrumental-Kunst ihren alten Ruhm kräftig bewahren lässt, wogegen aber der Gesang gleichsam im Stillstehen begriffen ist, ohne nach Höherem und Besserem zu streben. Zwar veranlassen die mit jedem Jahre wiederkehrenden Bravourarien von Puccita, Carafa, Guglielmi, die gesungene Violinsonate von Lafont und ähnliche Dinge, noch immer ein lärmendes Klatschen: diess hat jedoch, wie aus der Natur der Sache selbst und aus so manchen in hiesigen öffentlichen Blättern gegebenen Winken, woran sich aber die Künstlerinnen wenig

kehren, zu schliessen ist, mehr in einem gewissen conventionellen Herkommen, als in einem wahren Wohlgefallen, das man an diesen seelenlosen Solfeggios nimmt, seinen Grund.

Während der letzten Tage der stillen Woche wurde in den grösseren Kirchen manches Gute gehört: zuerst ein zweychöriges *Miserere*, ein erhabenes Kunstwerk des grossen Jomelli; sodann viel ächt Alterthümliches aus dem 16ten und 17ten — vermengt mit vielem Neuen im alterthümlichen Style, aus dem laufenden Jahrhundert. —

Madame Lalande ist von Venedig hier eingetroffen. Mit ihr wird auch die ernstere Oper wieder in die Reihe treten.

Bemerkungen.

Wer Schönes recht würdigen soll, der muss zweyerley sehr unterschiedene Eigenschaften in sich vereinigen: Einen Sinn fürs Allgemeine, Allberührbarkeit, Allinteresse, Freiheit im Wählen seiner Standpunkte ohne Selbstigkeit und Laune des Augenblickes, und — Festhalten des Nächsten, Besondersten, Isolirung, Vergessen alles Uebrigen, Einsenken in das Gegebene.

Das goldene Nichtsthun sey gutes und schönes Thun erzeugend. Die Faulen und die Uebergeschäftigen bringen die Welt nicht weiter.

Der Mensch liebt das Alte, Gewohnte, er liebt das Neue, Frische; aber am liebsten ist ihm das seinem Bekannten, Gewohnten, Alten, nächstliegende Neue.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Rondeau brillant pour le Pianoforte par J. Benedict. Oeuvr. 5. Vienne, publié par Sauer et Leidesdorf. (Pr. 22 Gr.)

Rec. lernt Hrn. B. zuerst durch diese seine Composition kennen und weiss nichts von ihm, als dass er sie geschrieben hat. Es thut ihm Leid, sagen zu müssen, dass ihm aus ihr nichts weiter hervorgeht, als, dass Hr. B. ein sehr fertiger und viele Schwierigkeiten bezwingender Pianofortespieler seyn mag (denn er wird ohne Zweifel dieses sein Rondeau doch selber vollkommen ausführen können); dass er viele Klaviermusik gehört und eingeübt hat (wie es scheint, besonders Compositionen Mar. von Webers), und dass ihm davon Vieles zurückgeblieben ist, was er nun nach seiner Art umgestaltet und dem er auch zuweilen in den Figuren etwas ihm Eigenes hinzusetzt. Achtzehn Seiten, meist voller Figuren, die mehr auf einander folgen, als innerlich verbunden, wenn auch an sich zum Theil nicht uninteressant sind, machen noch kein gutes Musikstück aus; nicht einmal technisch, viel weniger geistig. Sie sind Stoff; nun fragt sichs aber: was wird daraus gemacht? Sie sind Mittel: aber wo bleibt der Zweck? Noten über Noten geben, wie gesagt, an sich noch keine Musik. Das Rondeau scheint das Finale eines Concerts zu seyn; die Tuttisätze sind in kleinen Noten gestochen. Möglich, dass dann das Orchester mehr innern Zusammenhang in das hier Gebotene bringt; aber das kann man hier nicht wissen, viel weniger hören; und es ist nicht einmal auf dem Titel angemerkt, dass man die Solostimme eines Concertstücks mit ausgezogener Orchesterbegleitung bekomme. Auf jeden Fall scheint die Herausgabe dieses Musikstückes, wie es nun hier vorliegt, eine Uebereilung. Sollte Hr. B., wie wir ihm gern zutrauen, ein junger Mann von Talent seyn, so wird er wohlthun, sich nicht öfter so zu übereilen. Das Publikum vergisst dergleichen schwer und gemeiniglich selbst dann noch eine geraume Zeit nicht, wenn man weiter gekommen ist und Bedeutenderes geliefert hat. Sehr geübten Klavierspielern übrigens, die sich in dem, was man brillanten Concertvortrag zu nennen pflegt, üben wollen, kann diess Rondeau dazu Dienste leisten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1825.

Neue Musikalien, welche seit September 1824 im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Lindpaintner, P. Ouvert. de l'Op. der Bergkönig, à grand Orchestre. Op. 50 . . . . . . 2 Thlr.
Maurer, L. Ouv. de l'Opéra-Vaudeville: Le nouveau Paris, à gr. Orch. Oeuv. 33. 1 Thlr. 12 Gr.
Onslow, G. Ouvert. de l'Opéra: L'Alcade de la Vega, à grand Orchestre . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Pilz, V. A. 24 neue Tänze, 1 Polon., 2 Men., 3 Walzer, 2 geschw. Walzer, 1 Cotillon, 2 Ecoss. und 1 Quadrille. L. 1. vollst. 1 Thlr. 8 Gr.
Zimmermann, J. W. 12 Walzer und 6 Ecoss. vollst . . . . 1 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Bruni, 6 Sonates pour Violon. Op. 38. et posthume, 4me Livr. 2e Part . . . . 1 Thlr.
Giorgetti, F. Duos d'Etude pour 2 Violons, Liv. 1. 2. Op. 15 . . . . à 18 Gr.
Köhler, H. Pot-Pourri av. Var. d'une exécution facile pour 2 Violons. Oeuv. 149 . . . . . . 12 Gr.
Lafont, C. P. Souvenirs d'Edelmone et Otello, Fantaisie et Var. p. Violon avec Pianof. P. 1. 12 Gr.
— Fantaisie et Variations sur des motifs de la Cenerentola et de la Gazza ladra pour Violon avec Pianoforte. P. 2 . . . . 12 Gr.
Maurer, L. Variat. pour 2 Viol. princip. avec Orchestre. Op. 30 . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Capriccio et Polacca pour Violon avec Orchestre. Op. 31 . . . . 16 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) pour 2 Violons Alto, Vlle et Basse. Op. 25 . . . . 2 Thlr.
Hus-Desforges, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 47. 4me Liv. de Duos . . . . 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 36 petits Duos méthodiques faciles et chantans pour 2 Flûtes. Oeuv. 72. Part. 1 et 2 . . . . à 16 Gr.
Gabrielski, W. Divertissement pour la Flûte. Op. 69 . . . . 8 Gr.
— Variat. sur un thême de l'Op. Otello pour la Flûte. Op. 70 . . . . 8 Gr.
— Adagio et Variat. pour la Flûte sur un thême de Carafa. Op. 71 . . . . 8 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 72. 1 Thlr. 12 Gr.
— grand Duo pour Flûte et Violon. Op. 73. 20 Gr.
— Airs var. p. la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basse. Op. 74 . . . . 12 Gr.
— 3me Concerto pour Flûte avec Orchestre. Op. 75 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Adagio et Variat. p. la Flûte sur un thême de Rossini, avec Orchestre. Op. 76. 1 Thlr. 12 Gr.
Molino, F. 1r Nocturne p. Flûte ou Viol. et Guit. Op. 37 . . . . 8 Gr.
Vogel, L. Variations sur un thême de Rossini „Bell' alme generose". pour la Flûte . . . . . . 6 Gr.
— grand Solo pour la Flûte . . . . 8 Gr.
Weiss, C. N. Etude pour la Flûte cont. un choix de pièces mélodieuses brillantes et instructives, publié par Gabrielski . . . . 16 Gr.
Bärmann, H. Concertino p. Clarinette avec Orch. Op. 27 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Andante avec. Variations pour la Clarinette av. accomp. de l'Orchestre. Op. 29 . . . . 16 Gr.
Müller, Fr. Etudes pour la Clarinette . . . . 16 Gr.
Braun, J. F. 24 Exercices pour Hautbois dans les tons les plus difficiles avec Pianof. Oeuvr. posthume . . . . 1 Thlr.
Backofen, H. 2me Concerto pour le Cor avec Orchestre. Op. 30 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Kurpinsky, C. Nocturne pour Cor, Basson et Viola. Op. 16 . . . . 8 Gr.
— Paysage musical, Pot-Pourri pour Cor et Basson. Op. 18 . . . . 6 Gr.
Lindpaintner, P. Romance et Rondeau p. le Cor de Chasse avec acc. de l'Orchestre. Oeuv. 48 . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Human, A. Polonoise pour le Basson obl. avec Orchestre . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Dussek, J. L. Rondeau (tiré du Conc. pour deux Pianofortés) arr. pour le Pianoforté à 4 mains. 1 Thlr.

Kloss, C. 3 Marches pour le Pianoforté...... 8 Gr.
Köhler, H. Introd. et Variat. pour Pianof. avec Flûte obl. Op. 148................ 12 Gr.
— E. Introduction et Variations pour le Pianof. sur un thême du Ballet Nina, à 4 mains. Op. 10......................... 20 Gr.
Latour, T. La Gasconne, Air varié p. le Pianof. avec. accomp. de Flûte (ad libitum) No. 51. 12 Gr.
— Les trois Soeurs, Divertissement pour le Pianof. à 4 mains. No. 25............ 12 Gr.
Lobe, J. C. 3 Amusemens pour le Pianof. Op. 7. 16 Gr.
Maurer, L. Ouvert. de l'Op. le nouveau Paris, à 4 mains........................ 16 Gr.
Molino, E. 1er Nocturne pour Pianof. et Guitare. Op. 36......................... 12 Gr.
Moscheles, J. grands Variat. sur une Marche fav. (Alexander-Marsch) p. Pianof. avec 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 32. arr. à 4 mains par Mockwitz.............. ... 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25... 1 Thlr. 8 Gr.
— Trio pour Pianof. Viola et Violonc. Op. 26. 2 Thlr.
— do. do. do. Op. 27. 1 Thlr. 12 Gr.
— Thême Anglais varié p. le Pianof. Op. 28. 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opéra: L'Alcade de la Vega pour le Pianoforté avec Violon (ad libitum)......................... 12 Gr.
— Ouvert. du même Opéra pour le Pianoforte à 4 mains........................ 12 Gr.
— Entr'actes du même Opéra pour le Pianoforté à 4 mains..................... 12 Gr.
Schwenke, C. 6 Divertissemens p. Pf. Liv. 1. 1 Thlr.
— — — — 2. 1 Thlr.
Sörgel, F. W. grand Quatuor pour Pianoforté, Violon, Viola et Basse. Op. 20. 1 Thlr. 16 Gr.
Szymanowska, Marie, 12 Exercices p. le Pianof. 1 Thlr.
Zimmermann, J. W. 12 Walses et 6 Eccossoises pour Pianoforte. Liv. 1............... 12 Gr.

Für die Orgel.

Kegel, C. C. 10 Vor- und Nachspiele für die Orgel............................ 8 Gr.

Für Guitarre.

Drexel, F. 12 Marches pour la Guitare. Op. 12. 12 Gr.
— Recueil pour la Guitare Op. 31...... 16 Gr.
— 6 Cotillons pour Guitare av. Pianof. Op. 28. 6 Gr.
Molino, F. Le plaisir de tous les goûts, ou 30 Var. pour la Guitare. Op. 35...... 12 Gr.

Für Gesang.

Breidenstein, K. Motetto: „Wenn ich ihn nur habe" Op. 1.................. ..... 6 Gr.
— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Drexel, F. 20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, für Anfänger. Op. 32.......... 20 Gr.
Kittan, F. 6 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 12 Gr.
Kloss, C. Berliner Liedertafel für vier Männerstimmen. Op. 21.................. 1 Thlr.
Neukomm, S. 7 Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. 20 Gr.

Wöhler, W. Die Dur-Scala mit 80 zwey- und dreystimmigen harmonischen Veränderungen. 16 Gr.

In den nächsten Wochen erscheinen noch nebst mehren andern Werken folgende:

Lindpaintner, Ouverture de la Tragéd. Paria Op. 51................ .... 1 Thlr. 16 Gr.
Dotzauer, 3 Duos pour 2 Violoncelles (d'une difficulté progressive). Oeuv. 75... 1 Thlr. 16 Gr.
Fürstenau, A. B. Concerto pour la Flûte avec Orch. Op. 33..................... 2 Thlr.
— do. do. avec acc. de Pianoforté... 20 Gr.
— Var. brillantes sur un Thême de Préciosa, pour la Flûte avec Orchestre. Oeuv. 34....
Bärmann, H. Concerto p. Clarinette avec Orch. Op. 28..................... 2 Thlr. 12 Gr.
— Exercices amusans pour la Clarinette. Op. 30. 1 Thlr.
Rossini, Variat. p. Clarinette avec Orch...... 1 Thlr.
— do. do. avec acc. de Pianof...... 12 Gr.
Onslow, G. Quintetto. (No. VIII.) Op. 24. arr. p. le Pianof. à 4 mains par Hüttner...... 1 Thlr.
— Der Alcade von Vega, Oper, im Klavier-Auszug, mit französ. und deutschem Texte...................... 2 Thlr. 12 Gr.

Nachricht.

Allen den respective Herren Musikern, Musikalienverlagern und sonstigen Personen, mit denen ich die Ehre habe in Verbindung zu stehen, mache ich die ergebenste Anzeige, dass ich seit Ostern dieses Jahres Berlin und mein dortiges Engagement verlassen habe, und einem sehr ehrenvollen Rufe hierher nach Ludwigslust gefolgt bin. Briefe an mich bitte ich zu addressiren: an den grossherzoglich Mecklenburg-Schwerinschen Hof-Musikus

Wilhelm Braun
wohnhaft in der Schloss-Strasse
in Ludwigslust.

Ludwigslust am 22sten April 1825.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten May. N°. 18. 1825.

Der engere Kreis. Ein Beytrag zur Aesthetik, auch zur musikalischen.

Je grösser, ausgedehnter die Welt ist, in der man lebt, eine desto kleinere Quote ist man selbst darin, und so auch Alles, was uns angeht, unsere Theilnahme in Anspruch nimmt, uns erfreuen, erheben soll.

Von jeher hat der Mensch sich selbst engere Kreise gebildet, oder ist in solche, die ihm gegeben worden, eingegangen; weil, je enger der Kreis ist, in dem er doch wieder ein beziehungsweise ganzes Leben findet, desto grösser er selbst wird, desto mehr seiner selbst sich bewusst, und desto einfacher, grossartiger seine Bezüge zu all dem werden, was ihn umgiebt, mit was er sich umbaut.

Um dieses Allgemeine deutlicher zu machen und näher zu bringen, will ich zuvörderst daran erinnern, dass das Spiel, ein Lebens-Element, das durch alle Zeiten von den Menschen gesucht und geliebt worden, nichts anders ist, als ein Leben im Kleinen, ein engerer Kreis, in welchem der Mensch mehr thätig, selbsthandelnd, seines Thuns und Leidens sich bewusst, mehr lebenbeherrschend und von Theilnahme an den Begegnissen erfüllt ist, als meistens im grossen äussern Leben.

Schon an den Kindern bemerken wir den Trieb, sich innerhalb des wirklichen, ihre Fassungskraft übersteigenden Lebens ein kleineres oft aus ärmlichen, lächerlichen Bestandtheilen zu bauen, in welchem sie aber bequemer spielend herrschen können, als in jenem.

Wir Erwachsenen haben ausser unsern täglichen Gewinn- und Unterhaltungs-Spielen auch noch periodische Spiele, die füglich hier genannt werden; aus allen ragen die Faschingslustbarkeiten hervor, wo wir auch unser Volksleben in einen kleinern Kreis ziehen, und denselben durch gewählte charakteristische Gestalten beleben; wo Jedes in einer beliebigen Verhüllung, also wieder in einer Schranke sich bewegt, die ihm zu Auslegung einer bestimmten heitern Thätigkeit, einer Rolle dienen soll, die es stets mit mehr Lust spielt, als das wirkliche Original im trocken-kalten Leben die seinige gewöhnlich handhabt.

Wie wir vorhin der Kinder, als Dramatiker im Kleinen, erwähnten, so wollen wir nur uns, als grössere Kinder, ihnen mit unserer Theaterlust beygesellen. Was ist die Bühne anders, als ein engerer Kreis, der das weit und breit Gedehnte der Wirklichkeit, wie eine magische Laterne, dem Aug' und innern Sinne bequem, anlockend durch erhöhte Färbung, die Theilnahme verstärkend durch das Gedrungene und den raschen Wechsel der Erscheinungen, darstellt?

Innerhalb dieser kunstgemäss beschränkten Sphäre sind wieder engere Kreise. Wie das Menschliche in sich selbst sich erhöht, wenn es sich begrenzt, aber innerhalb dieser Begrenzung desto unumschränkter waltet, sehen wir am Tanze, wo das innere Leben sich in lauter Grazie und Bedeutsamkeit der Bewegungen offenbaren will, und, auf dieses eine Zeichen beschränkt, uns durch Virtuosität in Geberden, Stellungen, Rhythmen nur um so mehr rührt und bezaubert.

Wir dürfen jetzt wohl einen Blick auf die Kunst überhaupt werfen. Was ist sie anders, als wieder jener engere Kreis des Lebens, aber ein beziehungsweise vergrössertes, ein erhöhtes Abbild des ins Unendliche verflächten wirklichen Daseyns? Der Mensch schafft sie sich, damit er dasjenige sich künstlich vorführe, was ihn sein enger Gesichts-Erfahrungs- Lebenskreis nie schauen lässt, das Zusammengehörige, aber meist weit auseinander in Zeit und Raum Entlegene, das sich Suchende und selten sich Findende, ein sich Abschliessendes, Abrundendes. Denn das Milben-Auge des Sterblichen will doch das ganze Weltall erschauen, die enge

Brust, ein Getriebe des Augenblickes, will Wohl und Weh der ganzen Menschheit in sich aufnehmen, das ephemere Leben, an einem Faden von Pulsader, an einem Tropfen Blut, einer Unze Luft hängend, will die Dauer von Vorzeit, Gegenwart und Nachwelt umfassen. Und diese ungeheuren Wünsche sind ihm vom Himmel gewährt auf eine wundervolle Weise, nicht durch verblendende Täuschung, sondern durch geheimnissvolle Spieglung des Grenzenlosen in einen engen, dem Sterblichen fasslichen Kreis, durch Kunst und Religion.

Auch in den kleinsten Theilen äussert die Kunst ihre ansprechende Kraft. Jedes Abbild ist schöner und interessanter als der Gegenstand, eben weil es dem kleinern Kreise der Kunst angehört, nicht der unendlich zerflossenen Welt; weil es ein Gedachtes, Ueberlegtes, Gewähltes, Dargestelltes ist, ein von Menschenkraft in guter Stunde Geschaffenes, das den Hauch und Duft seiner Erregung, Schöpferslust, Begeisterung an sich trägt.

Darum liebt der Mensch sein Portrait; darum ist schon der Spiegel mit seinem Rahmen ein isolirend verschönernder Künstler, ja, ein jeder Rahmen die Eingangsthüre zur Kunst.

Aber innerhalb der Kunst selbst sehen wir mit Verengerung des Kreises die Gestalten sich erhöhen. So ist Dramatik oft nicht viel edler als Wirklichkeit, Malerey erhöht die Schönheit der Gestalten, wählt grosse Momente, und verstärkt so den Antheil an beyden; Bildhauerey ist in dieser Beziehung zugleich der engste und der herrlichste Kreis.

Darum sind die Antiken so grossartig, weil sie im kleinsten Cyklus die Hauptformen menschlicher Gestalt in ihrem idealen Ausdrucke darstellen.

Wir stehen an der Mythologie, die als Sagenkreis in Beziehung auf Grossartigkeit der Gestalten so wie der Ereignisse, im Auffassen des Weltgetriebes und der Lebenskräfte hoch über dem breit-seichten Strome der Geschichte schwebt.

In diesem Sinne mag auch dem Aberglauben sein Recht widerfahren, der, weil ihm die unendlich weite und breite Verschlingung der Naturkräfte unfasslich ist, und sein beschränktes Wissen die Ansprüche seiner Einbildungskraft unbefriedigt lässt, die Causalitäten der Schöpfung in einem engern, abenteuerlichen, jedoch nicht aller Vernunft und Phantasie entbehrenden Kreise sucht. Es sind wunderliche Dichtungen, die als Stellvertreter von Kunst und Religion in finsteren Zeiten, besonders bey einsam wohnenden Stämmen, Ständen und Individuen auftreten; grossartige Zerrbilder des verengerten Sinnes, anamorphische Figuren, welche der Spiegel ächter Aufklärung in ihre richtige Form zurückbringt.

Von der Dichtkunst gilt, was von der Kunst überhaupt beygebracht worden, und da sie ein Inbegriff aller Künste, wo nicht für den äussern, doch für den innern Sinn genannt werden kann, weil sie die verschiedenartigsten Leistungen derselben stellvertretend unserer Einbildungskraft vorzuführen weiss, so passt auch auf sie, was von jenen gesagt worden.

Die verschiedenen Dichtungsarten halten sich jede in ihrem eigenen Kreise, und nach dessen Weite oder Enge messen sich, nur in umgekehrtem Verhältnisse, die darin auftretenden Gestalten und die in ihm erregten Gefühle. Andeutungen mögen hier genügen.

Roman, Erzählung, Novelle etc. streifen oft an das Wirkliche, und erheben sich über dieses nur durch die freye Wahl des Stoffes, die Lebendigkeit der Darstellung, und die künstlerische Anwendung, die Abrundung, welche das Leben und seine Schilderung fast niemals hat.

Im Lustspiele sind die Personen kaum grösser, als in der wirklichen Welt, dagegen nehmen sie in der Tragödie durch schöne Isolirung der Verhältnisse, gedrängte, gewichtige Schicksale, erhabene Gesinnungen eine phantastische Grösse an.

Im Liede wird der Sänger selbst durch nah gelegte Theilnahme an seinem Gefühle, in der Ode durch den hohen Schwung seiner Anschauung eine grosse Gestalt.

Es hängt bey dem antiken Epos der enge Kreis, in welchem sich die Ereignisse bewegen, das Verhältniss der Macht der Helden zu der damals bekannten Welt und Weltbeherrschung genau zusammen mit der kolossalen Grösse der Gestalten, und der schönen Umständlichkeit, mit der alles Sichtbare geschildert worden. Die geographische, überhaupt die räumliche und numerische Kleinheit liess eine desto grössere Qualität aufkommen. Wir dürfen wohl das Gesetz aussprechen, dass, je weniger sich unser Sinn horizontal, in der Fläche verschweifen kann, desto eher er sich aufrichtet und das Perpendikulare sucht, und je spärlicher die Menschheit ist, desto näher die Götter rücken.

Nur ein Missverstehen konnte jenen Modernen verleiten, Homers Helden mit unsern Bauern-

Schulzen zu vergleichen, da sie doch in Rücksicht auf fühlbare Macht und Thatkraft poetisch grösser sind als unsere Herrscher, bey welchen alles Persönliche in dem gegebenen Sächlichen seinen Dämpfer findet, wie der Ton eines musikalischen Instrumentes in den Möbeln eines bewohnten Zimmers.

Die Liebe zu Dichterwerken entspringt aus dem Verlangen, in einem engern, gewähltern Kreise sich von dem verwirrenden Getriebe des äussern Lebens zu erholen. Das ist an der Leselust zu loben, dass sie die geschlossenen Kreise sucht; aber sie wird zur tadelnswerthen Lesewuth, wenn sie die Einbildungskraft in einem so unausgesetzten Lebenswechsel umtreibt, dass der geordnete Lebenskreis eines Nichtlesers ein ruhig-stiller dagegen ist.

Wissenschaft, Betrachtung bemühen sich um den engern Kreis von Grund-Ideen und Maximen, mit welchen der Denker das unendlich Mannichfaltige der Wirklichkeit bändigt; sie sind ihm die Musik der Schöpfung, das einfache Thema der Variationen des Daseyns, und für eine angefochtene sinnige Seele giebt es keine süssere Empfindung, als ihre Anliegen und Schmerzen im Erforschen des Entstehens und Werdens der irdischen, der menschlichen Dinge, in der Totalität des Gedankens abzukühlen.

Der enge, hell-reine Kreis des Klassischen ist's, zu welchem die Geister aller Zeiten zurückkehren, wenn sie überall vergebens das Wahre und Schöne gesucht haben. In Kunst, Wissenschaft, Geschichte sind unvergängliche Meisterwerke uns geblieben. Sie zeigen uns, was der Geist vermag, wenn er sich vom falschen Streben enthält; auch wir, in ihrem Lichtkreise stehend, bereden uns, den rechten Weg nicht mehr verlieren zu können. Sie lassen uns gewissermaassen Zeit und Raum verschwinden sammt ihren Zerflossenheiten, weil das recht Reinmenschliche, das ächt Volksmässige ewig und jedem nahe ist. Wer in diesen Kreis tritt — und Aehnliches gilt auch bey den andern — der verschreibt sich ihm, er lebt in ihm, so dass ihn alles darin Vorkommende nur an diesen Kreis des Klassischen mahnt, wie ihn andererseits schon ein Wort aus dem Kreise der oberflächlichen Weltbildung an die Seichtigkeit der modernen Kultur erinnert. Dieses heilsam Begrenzende, das jeden Anschauungs- oder Gefühl-Kreis zum Isolatorium macht, wollen wir recht im Auge behalten.

Ehe wir auf die Musik kommen, welcher zu Liebe alles bisher Gesagte vorgebracht worden, müssen wir unsere Idee noch an eine Erscheinung, die wichtigste, halten, und von ihr bestätigen lassen, um dann bey der musikalischen Sprache und Darstellung uns, ohne undeutlich zu werden, desto kürzer fassen zu können.

Wie heisst die Sphäre, die des Menschen höchstes Anschauen und Denken und seine kindlichsten Lebensbilder, sein letztes Hoffen und seine leisesten Wünsche, das Gewicht seiner Lebenspflichten, die Rechenschaft vor dem ewigen Richter und die geheimsten Mahnungen seines Gewissens, sein ernstes Ringen und Kämpfen mit dem Leben und sein spielendes Thun, sein Schlafen und Wachen, seine Lust und seinen Kummer umschliesst?

Es ist schwer, religiös zu reden, wenn man über Religion spricht; darum nur die nöthigsten Worte.

Aus der Sinn ermattenden, zerstreuenden Mühe der sechs Werktage tritt der Mensch in die Stille des Sonntages, in einen Kreis des Ueberschauens seines irdischen Thuns. Die mancherley Anstände, Sorgen, Rücksichten der Schafftage werden von wenigen erhebenden Pflichten abgelöst; alles ordnet sich in diesem engern Kreise schöner an einander, und so wie der Mensch sich selbst jetzt eine grössere Gestalt ist, weil vor dem Ewigen Alles gleich ist und keine bürgerliche Unterordnung statt findet, so ist ihm auch sein Nächster eine würdigere Gestalt; ja an diesem Tage legt sich die ganze Schöpfung in grösseren, wohlgefälligeren Massen vor sein Auge; nicht an Schweiss und Mühe, die bey seinem Acker aus hundert Furchen, bey seinem Weinberg aus tausend Pfählen zu ihm sprachen, denkt er jetzt; mit freyerm Blick übersieht er sein Besitzthum, und der nicht ganz Verkümmerte wird sich wohl auch der ausgedehnteren Räume, der Schönheit der Natur, des hellen Himmels über einer lachenden Erde, beyder als des irdischen Abglanzes des Höchsten bewusst. Und was dem Menschen nachgehen, ihn verfolgen will, das Schlangengewinde seiner Schwächen, Fehler, Thorheiten, er löst sich von ihm durch einen überirdischen Helfer.

Vergleichen wir diesen Kreis mit dem der natürlichen Wissenschaft, die, um auch nur Eines recht zu wissen, alles Andere auch wissen sollte, weil ins Unendliche Eines vom Andern bedingt ist, vergleichen wir ihn mit der Sphäre des äusserlichen Lebens, mit den in unauflöslicher Verwickelung ins Grenzenlose sich verlaufenden Rücksichten, mit der materiellen, zeitlichen, bürgerlichen und politischen

Sphäre, wo jedes Bestreben von der leisesten Bewegung am äussersten Erdkreise zu hoffen oder zu fürchten hat, wo der Mensch im allgemeinen Weltgedränge zur Milbe wird — wie rein abgeschlossen, eingefriedigt ist jene Zone, wie fest steht die Ueberzeugung, wie nahe liegt die Pflicht, wie gegeben ist die Wahl, wie ruhig ist die Zuversicht, wie gross ist bey aller Demuth der Mensch!

Wie viel grösser sind die Gestalten der religiösen Sphäre, als die der geschichtlichen, die Standbilder des Tempels als die Figuren des Weltmarktes, und wie nothwendig das Symbol, gerade weil in jedem engern Kreise, als in dem des allgemeinen äussern Verkehres, Alles eine symbolische Bedeutung und Gestalt annimmt!

Der religiöse Kreis soll ja dem Menschen den Weltkreis ersetzen, ihn ihm fasslich-schön darstellen, was nur auf eine symbolische Weise geschehen kann.

So ist auch die Sprache unserer heiligen Bücher, ursprünglich die orientalische, aber auch die der lutherischen Uebersetzung, eine engere, und eben nur darum wirksamere, als die jetzige reichere Welt- und Bücher-Sprache, die, wenn auch sinnrichtiger, doch nicht geist-gemässer, nie solche Kraft auf unser Gemüth ausüben wird, so wie naives Kinderwort mächtiger ist als Stylistik.

Es sey vergönnt, im Gegenhalt gegen Kunst, Wissenschaft und Religion, an einige Erscheinungen des Lebens zu erinnern, die das Vorgebrachte bestätigen helfen.

Einsamkeit macht den Menschen und seine Anschauungen und Gefühle grösser. — Der Morgen, der Abend, die Nacht umschlingen das Daseyn in einem engern Kreise, als der ausgebreitet helle Tag. Darum sind aber auch die Massen und Gestalten derselben grösser. Grossartige, geschlossene Natur, Alpenscenen erheben durch grandiose Einfachheit der Bilder, und Darlegung eines friedlich-engen idyllischen Lebens. Wem ein Sinn fehlt, besonders der des Gesichtes, der lebt in einem engeren Kreise, aber mit grösseren Gebilden des Innern.

Wer selbst als eine würdige Gestalt gelten, wer aus dem Weltgewühle Gleichgesinnte an sich ziehen will, der sucht einen engern geselligen Kreis zu bilden. Dieser Hang, sich zu isoliren, um die gewöhnlichen durch Menge verjüngten Menschen zu überwachsen, spielt sich oft durch Geheimthun ins Bedenkliche.

Wer sich zurückzieht in sein Haus, seinen Garten, sein Landgut, will in diesem engern Kreise einfach-grössere Verhältnisse gründen und ausbilden. Das Familienleben hat die grössten Gestalten für liebende Herzen; Heimath wird nicht durch das Grandioseste der Fremde ersetzt.

Selbst momentane Erregung durch Affekt, durch Wein etc. bewirkt eine Erhöhung des Lebens durch Verengung des Gesichtskreises, und Liebe ist hierin die gewaltigste, denn ein Kreis, der, mit Ausschluss des ganzen Menschengeschlechtes, nur zwey Wesen umschliesst, macht sie sich gegenseitig zu den grössten Gestalten der Welt.

Wenn wir auf unsern bisherigen Weg zurücksehen, so müssen wir fragen, ob der Mensch den einen oder den andern solcher Lebenskreise nicht seines eigenthümlichen zu ihm sprechenden Tones wegen suche. Es wäre eine Art Sprache, die der Mensch sucht, nach der er Verlangen trägt. Dann bleibt bemerkungswerth, dass wir so gern diese Sprache, als Text betrachtet, mit der Tonkunst begleiten. Wir erinnern uns hier wiederholend an Kinderlust, Gesellschaftspiel, Fasching, Theater, mancherley Kunstdarstellungen überhaupt, Lied, Romanze, Oper, rhapsodirtes Epos, religiöse Andacht, Einsamkeit, Morgen und Abend, Hirtenleben, Blindheit, Geselligkeit, Orden, Landlust, Freude, Wehmuth, Liebe — sie alle singen, musiciren, und es muss also ein Bezug dieser Erscheinungen zu dem musikalischen Sprach-Vehikel vorhanden seyn.

Musik, als Sprache, ist selbst ein solcher engerer Kreis.

Wenn wir aus der Wortsprache in die Tonsprache eintreten, so begeben wir uns eines Reichthums von Bestimmtheiten und Darlegungsmitteln; wir können nicht mehr dasselbe Getheil von Bestimmungen ausdrücken, aber wir gewinnen darin, dass wir länger auf dem Einen, was wir andeuten wollen, ruhen können, dass wir besonders Erscheinungen der Gemüthwelt, oder auch Aeusseres, das in naher Beziehung auf Empfindungen ist, so mit Tönen umweben können, dass mit der Andeutung zugleich die Sache gegeben ist, dass an das Ausgesprochene sich unfehlbar, bey uns und anderen, das Gefühl knüpft.

In der Tonsprache ist nicht die Unendlichkeit bestimmter Combinationen, wie in der Wortsprache, aber eben dadurch, dass sie nicht artikulirt, nicht conventionell ist, liegt sie unmittelbar an der Sache selbst, ist natürlicher, tiefer, inniger, gleich der

Mimik Eines, der nicht reden kann oder darf, gleich den Schmeicheltönen eines Kindes.

Musik ist gleichsam die süsse Klage, nicht sprechen zu können, und gerade darum ist sie beredter, eindringlicher, als die kältere, weitschweifigere Wortsprache. Sie hat nicht die bestimmten Evolutionen der Letztern, aber dafür wiederholen sich ihre Entwickelungen öfter, und sind in ihrer harmonischen Fülle, in ihrem melodischen Wechsel, ihrer durchgreifenden Rhythmik näher an unser Gefühl sprechend, als die Kunst der Stylistik.

Darin gerade liegt die Sitten-mildernde, besänftigende, lösende, rührende Kraft der Musik, dass sie nicht das Momentane ausspricht, sondern das Allgemeine; nicht durch das kältende Medium der Wortsprache, sondern durch Töne, die unmittelbar Wohl und Weh aussprechen. Was kein Zuruf, kein Trosteswort vermöchte, die auf den besondern Fall zielten, das vermag ein Gesang, der schon unzähligemal als Mahnung oder Trost gesungen worden. In der Musik fühlt sich der Mensch, der gesellige Verein dem Zeitlichen, Alltäglichen enthoben, und ins Allgemeine, Reinmenschliche aufgenommen. Musik hebt jedes Anliegen aus der unendlichen und erkältenden Sphäre der Verstandes-Rücksichten in den engern aber wärmern Kreis des Gefühles, des Vertrauens, der Hingebung, der Religiosität.

Musik, eingeführt in jene engeren Sphären, sucht sie nur noch enger abzuschliessen. So wiederholt ein spielendes Kind stundenlang die nämliche Weise. Eben so lang tanzen wir nach derselben Musik. Gesang der Freude, der Wehmuth, der Sehnsucht, der Liebe, des zechenden Frohsinnes, sie alle singen dieselbe Weise zehnmal, und drängen so das von der Aussenwelt isolirte, begrenzte Leben in die noch engeren Grenzen der Tonsprache.

Beym Gottesdienste gilt ein schöner Choral oft so viel, als die längste Predigt, und enthält doch nur etliche melodische Zeilen. Er kann für das beste Beyspiel zu Bestätigung des ausgesprochenen Gesetzes gelten. Wie in der bildenden Kunst die Statue, so giebt der Choral in der tönenden die höchsten Gestalten und Gefühle im engsten Kreise; und so äussert sich auch seine Wirksamkeit.

Wenn es je geschehen mag, dass ein Mensch aus Gram und Verzweiflung auf einmal zur Fassung, aus Verworfenheit zur Sinnesänderung sich kehre, so möchte es durch einen Choralgesang möglich werden, der den rechten wunden oder schadhaften Theil seines Herzens träfe.

Verbindet sich der Ton mit dem Worte, so theilen sich beyde ihr Vermögen und Unvermögen, die Eigenthümlichkeiten ihrer Sphäre gegenseitig mit. Man hat immer behauptet, das Wort erhöhe sich durch die Kraft der Musik; aber nicht das einzelne Wort ist's, das gewinnt, sondern der Gesang im Ganzen. Man lese einen Vers mit Ausdruck, und singe ihn dann; man wird finden, dass ein Theil von seiner rhetorischen Kraft im Gesange hinschmilzt, und erst im Chor sich wieder erfasst. Ja, es ist eigentlich ein Tausch der Kräfte. Das gesprochene Wort spricht mehr durch die Ueberzeugung, das gesungene durch's Gefühl zum Herzen. Die Wortsprache verengert sich durch die Tonsprache, diese erweitert ihren Kreis durch jene; doch gilt diess nur bis auf einen gewissen Grad, und es bleibt demungeachtet die anderwärts gemachte Behauptung stehen, dass nur das Wort die Zusammenziehung der höchsten Kraft auf den kleinsten Punkt leiste.

Wenn aber schon der Gesang nicht mit der Rede wetteifern soll durch zu weit getriebene deklamatorische Charakteristik, so darf es um so weniger die Instrumental-Musik. Sie hat den engern Kreis der spielend erregenden, lösenden Gewalt, nicht bestimmtes Hindeuten, Hinwirken auf Gegenstände oder Situationen; sie malt nicht Wind und Woge, sie ist es selbst. — —

Die Zufriedenheit, den Weg der Untersuchung zurückgelegt, und so mancherley unter sich entlegene Erscheinungen auf dieselbe Idee zurückzuführen, demselben Gesetze unterzustellen versucht zu haben, was, so leicht es zu seyn scheinen mag, doch nur im Verlaufe des Lebens durch Beobachten und Festhalten möglich wurde, diese Zufriedenheit wird einigermaassen durch den Gedanken getrübt, dass Manches nicht klar genug gemacht worden, dass, wer weiss wie Wenige geneigt seyn möchten, in das Dargelegte einzugehen, es weiter zu verfolgen, mit neuen Erscheinungen als Beyspielen zu unterstützen. Dergleichen hypochondrische Anwandlungen möge die Wahrnehmung entschuldigen, dass unter tausend Menschen kaum Einer ernsthaft nachdenken will, und dass unter zehn Denkenden Neune nur das Ihrige denken, und nicht einem Andern nachdenken wollen, weil Jeder nur durch eigene Anstrengung und auf seinem Wege die Wahrheit zu

finden meynt, und das Gefundene nach eigener Weise schematisirt und festhält, kurz, das Buch der Welt capitulirt und interpungirt, wie es ihm gut dünkt.

Nachrichten.

Weimar im April 1825. — Des Referenten letzter Bericht über musikalische Leistungen in Weimar ging bis zum Juny 1824; was seitdem bis zum Ende des März dieses Jahres geschah, ist der Gegenstand dieser Zeilen. Von jetzt an wird leider geraume Zeit nicht sehr viel zu berichten seyn, da hier die Musik grössten Theils auf das Theater beschränkt ist, unser Schauspielhaus aber in der Nacht vom 21sten zum 22sten März mit Dekorationen, Garderobe, Instrumenten und Bibliothek (Opern ausgenommen, welche in einem andern öffentlichen Gebäude aufbewahrt werden) völlig niederbrannte. Zwar fängt man schon an, an einem neuen Hause zu arbeiten, das, wenn irgend möglich, am 3ten September, zur Feyer der fünfzigjährigen Regierung Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs eingeweiht werden soll, doch scheinen der Erfüllung dieses Wunsches manche Schwierigkeiten entgegenzustehen. In dieser Zwischenzeit wird man einige grössere Gesangwerke verschiedener Gattung, z. B. einzelne ausgezeichnete Stücke aus Opern, *die Schöpfung*, *das Weltgericht* u. a. in dem für Musik äusserst günstigen Saale des Stadthauses zur Aufführung bringen, auch wöchentlich einmal auf dem dort zu erbauenden kleinen Theater einfache Stücke und Operetten geben, um den Freunden der Tonkunst und des Schauspiels zuweilen Unterhaltung zu gewähren, Kapelle und Theaterpersonal nicht ganz unbeschäftigt zu lassen und der Theaterkasse doch einigen Zufluss zu verschaffen. Am Charfreytage gab man das *Requiem* von Mozart und einen Theil des *Stabat mater* von Haydn. Die Solopartieen hatten Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Hr. Stromeier und Hr. Moltke, die Chöre sangen das Chorpersonal, einige Mitglieder des Theaters und die besten Stimmen des Stadtchors. Die Ausführung war lobenswerth.

Vom Juny 1824 bis Ende März 1825 gab man *Achille* (italienisch) zweymal, *Tancredi* (italienisch), *Camilla* dreymal, *Ferdinand Cortez* zweymal, *Wasserträger*, *Richard Löwenherz* zweymal, *Je toller je besser*, *Die Nacht im Walde*, *Der neue Gutsherr*, zweymal, *Don Giovanni* (italienisch) dreymal, *Die Zauberflöte*, *Titus*, *Figaro*, *Die Entführung* dreymal, *Der Freyschütz*, zweymal, *Euryanthe*, *Die Saalnixe* erster und zweyter Theil, *Das verborgene Fenster* zweymal, *Doctor und Apotheker*, *Fanchon*, *Das neue Sonntagskind* dreymal, *Bär und Bassa* — *Wilhelm Tell*, *Die Galeerensclaven*, *Die Waise und der Mörder*, *Die Bürger in Wien* zweymal, *Staberls Hochzeit* zweymal. — Neu waren für Weimar *Ferdinand Cortez* von Spontini und *das verborgene Fenster* von J. P. Schmidt — sehr lange nicht gegeben, jetzt neu besetzt und daher fast neu, *Achille* von Pär, *Richard Löwenherz* von Grétry. — Die Oper *Cortez* gefiel sehr, und das mit Recht, da die Mehrzahl ihrer Gesangstücke trefflich ist. Einige jedoch, so wie die Ouverture, mag loben, wer will, wir können's nicht. *Das verborgene Fenster*, Oper in drey Akten, würde sich vielleicht nicht übel machen, wenn es in einen Akt zusammengedrängt würde; in drey Akten aber ist es unausstehlich, da das Sujet gar zu ärmlich ist und die Musik zwar manche gute Idee vor-führt aber nie aus-führt, und fast überall, wenn auch nur in leisen Anklängen, an längst Gehörtes erinnert. *Achille* nahm man mit grossem Beyfall auf. Die Hauptpartieen hatten Hr. Moltke (Achille), Hr. Stromeier (Agamemnon), Fr. v. Heygendorf (Briseis), Hr. Franke (Briseus). Die alte unseren Ohren fremd gewordene, in ihrer Gattung aber achtungswerthe Musik der Oper *Richard Löwenherz* gewährte Allen, die durch den neuesten Luxus in Gesang und Orchester noch nicht völlig stumpf für das Einfache und Wahre sind, Vergnügen. Dass die Direction des grossherzoglichen Hoftheaters solche und ähnliche Werke, die nach dem Maasstabe ihrer und unserer Zeit gemessen, bleibenden Werth haben, zuweilen wieder zur Aufführung bringt, ist nur zu loben, und zu wünschen, dass sie auch ferner nach dieser Ansicht, und wo möglich nach erweitertem Plane verfahre. Denn die erneuerte Vorstellung des wirklich Guten älterer Zeit bewahrt das Publikum und die Künstler vor einseitiger Richtung ihres Geschmacks, und es wäre eines Hoftheaters, das nicht bey jeder Vorstellung so ängstlich auf die Kasse zu sehen braucht, wohl würdig, die wahrhaft klassischen deutschen, italienischen und fransösischen Opern alter und neuer Zeit immer auf dem Repertoire zu haben, und das Trefflichste wenigstens aller zwey Jahre wieder zu bringen. Der bey weitem grösste Theil derer, die unser gewöhnliches Theaterpublikum ausmachen, würde dieser Einrichtung den

unbedingtesten Beyfall zollen, und es liesse sich sogar vielleicht hoffen, dass auch die Kasse sich dabey gut stehen würde. Dann wäre unser Theater für die Tonkunst, oder doch für eine Hauptgattung musikalischer Composition das, was eine Gallerie der herrlichsten Gemälde oder Statuen für Malerey und Bildhauerey ist. — Unter den oben genannten Vorstellungen waren als vorzüglich gelungen auszuzeichnen *Achille*, *Tancredi*, *Camilla*, *Cortez*, *Der Wasserträger*, *Don Giovanni*, *Figaro*, *Titus*, *Die Entführung*, *Der Freyschütz*, *Euryanthe*. Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Hr. Stromeier und Hr. Moltke, deren Verdienste längst anerkannt sind, erhielten sich nicht nur, sondern stiegen, wo möglich, noch in der Gunst des Publikums. — Die junge, eben so talent- als kenntnissreiche Dem. Schmidt schritt in ihrer Kunst bedeutend vorwärts; das seltene Talent des trefflichen, fast wunderbar vielseitigen Hrn. Laroche, dessen Wiedererscheinen nach einer langen gefährlichen Krankheit mit nie erhörten Beyfallsbezeugungen gefeyert wurde, entwickelte sich immer mannichfaltiger; der brave Komiker Hr. Seidel ergötzte bey jedem Auftreten durch sein sinniges, gemüthvolles Spiel; Hr. Franke war in allen seinen, zum Theil bedeutenden Leistungen immer lobenswerth; Hr. Klein bewiess fortwährend ernsten Fleiss, und die Herren Thieme, Hunnius, die Damen Durand, Hartknoch, Müller, welche eigentlich dem Schauspiel angehören, waren oft auch für die Oper thätig und nützlich. Für kleine Rollen sind jetzt mehre männliche und weibliche Mitglieder des Chores, das im Gesang meist recht brav ist, brauchbar. So werden denn hier die meisten Opern im Ganzen so gut gegeben, als sie manches weit grössere und reicher dotirte Theater vielleicht kaum giebt, wenn man Ausserwesentliches, verschwenderische Pracht in Dekoration und Garderobe, Tanz, Pferde, Kanonen, u. dgl. was aber freylich jetzt an manchen Orten und in manchen Opern die Hauptsache zu seyn scheint, nicht für nothwendig hält — und wenn man überhaupt billig genug ist, bey einem so zusammengesetzten Dinge, als die Oper ist, nicht die höchste Vollendung in allem Einzelnen zu verlangen: eine Forderung, die schwerlich auf irgend einem Theater der Welt erfüllt werden möchte.

Hr. Musikdirector Eberwein fuhr fort, mit Fleiss und Einsicht für die Kirchenmusik zu sorgen. Wir hörten eine Messe von Mozart, *Te Deum* von Jomelli, Mozart — *Psalm* 105 und 111 von Naumann, *Psalm* 146 von Himmel, Cantaten von C Eberwein, Homilius, Mozart, Naumann — Offertorien von Mozart, Winter; zwey Motetten von A. Romberg, J. Haydn's *Sieben Worte* und einiges aus dessen *Schöpfung* und *Jahreszeiten*.

In dem oben genannten Zeitraume war (da bey Hofe wegen Abwesenheit des Hrn. Erbgrossherzogs und der Frau Erbgrossherzogin keine Musikaufführungen statt fanden) das einzige Concert das des Flötisten Hrn. Zizold's. Da über dieses Hr. A. F. Häser in No. 10 schon gesprochen hat, und der Ref. jenem Berichte im Allgemeinen beystimmt, so erspart er den Lesern und sich eine Wiederholung. Dafür erlaubt er sich, ein paar Worte über ein früheres Concert zu sagen, von welchem zu sprechen er in seinem vorigen Bericht unterliess. Im Januar 1824 nämlich gab Hr. K. Ed. Hartknoch, Schüler unsers Kapellmeisters Hummel (der eben jetzt in Paris ist und dort ein so ausgezeichnetes Glück macht, als er verdient und wir ihm von Herzen gönnen) ein Concert, in dem ihn Frau von Heygendorf, Hr. Moltke und die grossherzogliche Kapelle unterstützten, er selbst aber Hummels Concert in A moll, dessen Rondo brillante mit eingewebtem russischen Volksliede und eigene Variationen über *Gaudeamus igitur* vortrug. Er bewährte sich im Spiel und der Composition als würdigen Schüler seines grossen Lehrers. Hr. Hartknoch ist jetzt in Petersburg. Wir wünschen, es möge sich ihm dort ein seinen Kenntnissen und Talenten gemässer Wirkungskreis öffnen, woran es ihm hier leider fehlte. — Im Theater hörten wir im October 1824 den neunjährigen Albert Schilling aus Magdeburg, der einen Satz aus Mozart's Concert in D moll und ein Rondo von Moscheles mit grosser Genauigkeit, ja sogar mit einem für sein Alter kaum zu erwartenden Ausdruck spielte. Die Strenge, die der wackere Knabe im Takt zeigte, und die Ruhe seines Spieles und seiner ganzen Haltung mögen leicht mehr werth seyn, als die jetzt auch manchen Kindern mögliche Besiegung etwelcher halsbrechenden Schwierigkeiten, die der kleine Mann mit der Zeit wohl auch noch in seine Gewalt bekommen wird. — Hr. Aghte der jüngere, Mitglied der grossherzoglichen Kapelle, jetzt noch bey der Viole, ein äusserst bescheidener junger Mann, dem es um seine Kunst Ernst ist, bliess im März als Zwischenakt ein Klarinettconcert von Lindpaintner mit herrlichem Ton, höchster Präcision und seelenvollem Vortrag. — Möge der Bau

unseres neuen Theaters gedeihlich fortschreiten und die Einweihung desselben bald wieder Gelegenheit geben, Würdiges und Erfreuliches von unseren musikalischen Leistungen melden zu können.

Bemerkungen.

Es besteht ein **Bund des Schönen** mit dem **Guten**. Aber es cursirt, besonders in unserer allerseits so fruchtbaren Zeit, so viel Schönheit abgeleiteter Art, dass nur bey längerem vertrauten Umgange, tieferem Erkennen sichtbar wird, ob das Schöne ein Grundschönes, und somit auch ein Grundgutes sey.

Mit dem, was die Leute anschauen, sehen, hören etc. nennen, ist es so eine Sache. Man sieht oft seine eigenen Kinder Wochen- Monate-lang nicht recht an, und kann sich dieselben, ist man von ihnen, nicht einbilden. So geht es Vielen in der Kunst. Es ist unglaublich weit vom gewöhnlichen oberflächlichen Aufnehmen bis zu dem lebendig-tiefen Anschauen, das den Gegenstand zu reproduciren im Stande ist.
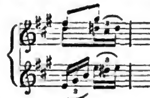
F. L. B.

KURZE ANZEIGEN.

---

1. *Douze Variations sur un thème Autrichien* — — (Pr. 12 Gr.)
2. *Variations sur un thème original* — — (Pr. 16 Gr.)
3. *Grandes Variations pour le Pianoforte*, à Vilna, chez Zawadski). (Pr. 1 Thlr.)
Alle drey Werke componirt von *J. Renner.*

Nomen et omen! Hr. Renner schreibt in allen diesen Musikstücken, und im dritten freylich am meisten, ein ewiges Rennen hinauf und herunter vor. Mit einander und durch einander hetzen beyde Hände fast in Eins fort, setzen über einander weg, stolpern nicht selten arg (wir meynen die grammatischen Schnitzer), eilen aber drüber weg und immer drauf los. Wenn es im schnellsten Fluge, mit Präcision und Nettigkeit, mit Beobachtung der zuweilen pikanten Accente und nach Verbesserung der Schulschnitzer herausgefingert wird, klingt es gar nicht übel: ohngefähr in der Art, wie die extemporirten Variationen der talentvollsten und geschicktesten Vorgeiger der Zigeuner: womit nicht etwa im Allgemeinen ein Todesurtheil ausgesprochen wird, wie diejenigen Leser vermuthen könnten, welche jene Natur-Virtuosen nicht kennen, sondern wirklich ein Lob, obgleich ein allerdings sehr beschränktes. Mit Beweisen, wie so ganz und gar nicht Hr. R. sich durch irgend etwas, das Regel heissen könnte, geniren lässt, könnten wir einen reichen Rosengarten hieher pflanzen: es mag aber mit folgendem kleinen Knöspchen gleich aus **No. 1.** sein Bewenden haben. Var. 2 findet sich:



Das ist kein Stichfehler: es kömmt mehr als einmal vor. Dergleichen Noten, siehet man, gehen durch; aber nicht unter sich, sondern mit dem Componisten. Indessen, man sagt, es gebe jetzt nicht wenig Liebhaber und noch mehr Liebhaberinnen von unendlicher Fingerfertigkeit, die dergleichen Kunstwerke lieben: nun, diese können gewiss seyn, dass ihre Liebe hier genährt und befriedigt werde; auch dürfen sie erwarten, dass, steht es nur sonst nach Wunsch, sie selbst durch gehörigen Vortrag dieser Stücke gefallen werden. Stich und Papier sind nicht zu loben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1825.

Einladung zur Subscription auf die drey neuesten grossen Werke von L. van Beethoven, nämlich:

1. *Missa solennis D-dur,*
2. *Grosse Ouverture C-dur,* und
3. *Symphonie mit Chören.*

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Compositeurs, so erglänzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der an ihre unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hoch erfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen:

1. *Die grosse Missa solennis*

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
c) im Klavier-Auszuge mit Singstimmen.

2. *Die Ouverture für grosses Orchester*

d) in Partitur,
e) in Orchester-Stimmen.

3. *Die grosse Symphonie mit Chören und Solo-Stimmen über Schillers „Lied an die Freude"*

f) in Partitur,
g) in Orchester-Stimmen,

alles mit dazu gehörigen Ripien- oder Verdoppelungs-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich, auf schönem Papier hervorgehen zu lassen.

Um dem Publikum die Anschaffung dieser harmonischen Schätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen: es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf eines oder einige derselben; z. B. bloss auf die Partitur der Messe ohne die Auflegestimmen — oder bloss auf diese ohne jene — oder bloss auf den Klavierauszug, u. s. w.

Da indessen die Bogenzahl zur Zeit nicht genau angegeben werden kann, wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen

nicht über zehn Kreutzer rheinisch kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers dieses Jahres offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Um unter die Pränumeranten aufgenommen zu werden, ist es hinreichend, auf dem beygefügten Subscriptions-Zettel die Zahl der Exemplare, auf welche die Subscription gelten soll, einzuzeichnen. Dasjenige, was etwa nicht verlangt wird, auszustreichen, den Zettel selbst zu unterzeichnen und an die Verleger einzusenden. Man bittet Namen und Wohnort deutlich und unzweydeutig zu schreiben, weil das Verzeichniss der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Man kann in jeder soliden Buch- und Musikhandlung subscribiren.

Mainz den 20sten April 1825.

B. Schott's Söhne.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Ostermesse 1825, erschienen sind.

Theorie und Literatur.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgem. system. geordnetes Verzeichniss der 1824 bis 1825 gedruckten Musikalien. Achter Nachtrag. Mit königl. sächs Privilegio........ 8 Gr.

Lehmann, Mag. J. T., kleine Guitarrenschule, oder Anweisung, die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen, nebst einigen Uebungsstücken. 10 Gr.

Weinlig, C. T., 36 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianof., mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation............ 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Streichinstrumente.

Nicola, C., Adagio e Rondo per il Violino coll' Accomp. de 2 Viol. Viola, Basso, 2 Clarin. 2 Corni e 2 Fag. (ad lib.) Op. II. 1 Thlr. 4 Gr.
Präger, H. A., 8 Etudes p. le Violoncelle seul. Oeuvr. 45......... .... 16 Gr.
Rothe, F. W., 24 Favorit-Tänze (Leipziger) in vollstimmiger Musik. 3te Sammlung. 1 Thlr. 12 Gr.

Musik für Flöte.

Eberwein, Max., 3me Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Vcelle. Oe. 79.... 1 Thlr. 12 Gr.
Fürstenau, A. B., 6 Duos pour 2 Flûtes. Oe. 32. Liv. 1. 2...................... à 1 Thlr.
Spohr, L., Quatuor brillant, Oe. 43. arr. pour Flûte, Violon, Alt et Vcelle, par A. B. Fürstenau.................. 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Pianoforte.

Kalkbrenner, F., Gage d'amitié, gr. Rondeau pour Pfte. Oe. 66.................. 20 Gr.
Krause, C., 3 Polonoises p. Pianoforte........ 6 Gr.
Kuhlau, F., Introd. et Variations sur 3 thèmes de l'Opera Euryanthe. Oe. 62. No. 1. 2. 3. (In Comm.)...................... à 20 Gr.
— Introd. et Variations concert. pour Pfte et Flûte. Oe. 63..................... 20 Gr.
Leipziger Favorittänze für Pianoforte, enthaltend:
No. 18. Lieblingstanz und Zigeunermarsch aus Preciosa..................... 3 Gr.
No. 19. Walzer, Kalamaika und Russe über Thema's aus den Wienern in Berlin.... 3 Gr.
No. 20. Polonoise und Zigeunertanz aus Rübezahl........................ 3 Gr.
Marschner, H., 3 Sonatines pour Pfte. Oe. 33. No. 1. 2. 3...................... à 12 Gr.
Moscheles, J., Sonatine facile pour Pianoforte. Oe. 6. Nouv. Edit. corr............... 12 Gr.
— Fantaisie héroique p. Pfte. Oe. 13. Nouv. Edit. corr......................... 16 Gr.
— 3 Divertissements pour Pfte. Oe. 40. Nouv. Edit. corr......................... 12 Gr.
— gr. Sextuor p. Pfte, Violon, Flûte, 2 Cors (ou Alto et Violoncelle 2do) et Violoncelle. Oe. 35. Nouv. Edit. corr....... 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., 3 Sonates pour Pianoforte, arr. d'après les Quatuors pour Pfte. par C. F. Ebers. No. 1. 2. 3................ à 18 Gr.
— Cosi fan tutte, Opera arr. à 4 mains par C. F. Ebers. Liv. I.................. 3 Thlr.
Reissiger, C. G., grande Fantaisie pour Pfte. Oe. 24.......................... 20 Gr.
Rothe, F. W., 24 Favorit-Tänze (Leipziger) f. Pianoforte. 3te Sammlung............. 16 Gr.
Schwenke, C., 5 Pieces faciles à 4 mains pour Pfte. Oe. 12....................... 16 Gr.

Musik für Gesang.

Boyneburgk, F. v., 6 Lieder für junge Frauenzimmer, mit leichter Begleitung des Pfte. 3te Sammlung. Oe. 17.. .... 12 Gr.
Reissiger, C. G., deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. 5te Sammlung Oe. 25............ 16 Gr.
Theuss, Th., viertes komisches Terzett, ein Schwank für eine Tenor- und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianoforte............... 10 Gr.
— Schwänke und Schnurren in mehrst. Gesängen mit Begl. des Pfte. Oe. 40. No. 1. 2... à 16 Gr.
Würfel, W., Gesänge aus der Oper Rübezahl im Klavier-Auszug. No. 1. Duett: Mein Franz! mein Franz! Geliebter! etc............ 6 Gr.
No. 2. Jägerchor: Wie herrlich ist's im Wald etc.......................... 6 Gr.
No. 3. Zigeunerchor: Immer rege, ziehen wir etc........................... 4 Gr.

Musik für Orgel und für Guitarre.

Gebhardi, L. E., 15 Orgelstücke. 8s Werk... 18 Gr.
Giuliani, M., Rondeaux, arr. pour Pfte. et Guitarre, par J. T. Lehmann. Liv. I....... 16 Gr.

Gesuch.

Ich wünsche, (recht bald) als Dirigent bey einer fürstlichen Kapelle (oder einem andern Orchester) engagirt zu werden, und berufe mich erforderlichen Falls auf ein genügendes Zeugniss des Königlich Preussischen General-Musikdirectors Herrn Spontini.

Berlin den 20sten März 1825.

C. F. Müller
Componist, Klavier- und Gesanglehrer,
grosse Friedrichsstrasse No. 39.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. № 19. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.
Von G. L. P. Sievers.

Wenn irgend ein Institut, der Wissenschaft oder Kunst gewidmet und ihr Gedeihen fördernd, verdient, die Aufmerksamkeit des denkenden, gebildeten Publikums in Anspruch zu nehmen; so ist es, dünkt mich, die päpstliche Kapelle, das heisst, der Sängerverein, welcher zu Rom sämmtliche gottesdienstliche Handlungen, die der Papst in Person verrichtet, oder denen er bloss leidend beywohnt oder beywohnen würde, wenn ihn nicht Krankheit daran verhinderte, mit Gesang zu begleiten hat. Diese Anstalt hat nicht allein das Würdigste erzeugt, was die geistliche Tonsetzkunst bis auf den heutigen Tag aufzuweisen gehabt, und diess Würdigste vor allen Einwirkungen des weltlichen Modestrebens zu schützen und in seiner erhabenen Einfalt zu erhalten gewusst; sondern ihr hat die musikalische Welt auch die Kunst des Gesanges in der hohen Vollendung, zu welcher wir ihn zu Anfange der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts emporgestiegen erblicken, zu verdanken. Heilig, wie das Wesen, welches er zu feyern bestimmt ist, sehen wir den päpstlichen Kirchengesang, mitten in den Wogen der musikalischen Sündhaftigkeit, welche ihn in der Nähe und Ferne umgiebt, in seiner seraphtönenden Glorie dastehen, ohne vom Wiederhalle des modernen sumpfigen Unkengeschreyes übertäubt zu werden. Mehrer Gründe bedarf's nicht, dünkt mich, um Entschuldigung zu finden, wenn ich es unternehme, hier von der päpstlichen Kapelle einige historische und künstlerische Nachrichten zu liefern, welche dazu dienen mögen, dass diese berühmteste aller Singanstalten auch in Deutschland, wo sie fast nur dem Namen nach bekannt ist, nach Verdienst beurtheilt und geschätzt werde.

Ich habe mich bey Abfassung folgender Darstellung, ausser einigen gedruckten Materialien, vieler persönlichen Mittheilungen, welche mir theils der Director der päpstlichen Kapelle, Hr. Don *) Giuseppe Baini, theils andere Personen gemacht haben, bedient. Letztere sind, ob ich gleich die Wichtigkeit derselben anerkenne, bey weitem nicht so ergiebig gewesen, als die Quellen, woraus ich geschöpft, mich zu hoffen berechtigten. Hr. Baini, ein eben so gelehrter musikalischer Literaturkenner als ausgezeichneter Kirchencomponist im älteren Style (ihm ist vor drey Jahren die grosse Auszeichnung widerfahren, dass man sein *Miserere* für würdig befunden hat, in der Sixtinischen Kapelle gesungen zu werden), hat selbst, wie er sagt, ausser einer Lebensgeschichte Palestrina's, auch eine Geschichte der päpstlichen Kapelle unter der Feder. Was Wunder, dass seine Mittheilungen karger ausfallen mussten, als es ohne diesen Umstaud vielleicht der Fall gewesen seyn würde. Ueberhaupt wird es dem deutschen wissenschaftlichen oder Kunstgelehrten in Italien gerade dann am allerersten kund, dass er sich ausserhalb seines Vaterlandes befindet, wenn er mündliche Quellen für seine Forschungen benutzen will. Unter den gedruckten Werken habe ich insbesondere *Gerbert* (P. Abb. Mart.) *Script. eccles. de Mus. sacra*; *Adami* (Andrea) *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella*; *Antimo Liberati Lettera sopra la musica*; *Odoardo Ceccarelli Ristretto delle Costituzioni de' Cantori Ponti-*

*) Der Titel Don, vor einem bürgerlichen Namen, zeigt im Römischen die priesterliche, vor einem adlichen, die prinzliche Würde an. Im letzten Falle fügt man ihn noch zu dem Titel Prinz hinzu, zum Beyspiele: Il signor Principe D. Pietro. Am gewöhnlichsten wird er den Söhnen der Herzöge, wenn man sie bey ihrem Vornamen nennt, ertheilt. Die Priester erhalten ausser dem Titel Don noch den zweyten Abbate. So heisst es: Il Signor Abbate D. Giuseppe etc.

ficj und dessen *XI Decreti e consuetudini de' Cantori*, die Bullen von Sixtus V, Gregorius XIV, Paul V, Urban VIII, Innocenz III, Clemens XI, Benedict XIV, Clemens XIII. und Pius VI. u. s. w. zu Rathe gezogen.

Eine ausführliche und genügende Geschichte der päpstlichen Kapelle müsste zugleich eine Geschichte der Kirchenmusik selbst seyn. Eine solche in dem Maasse abzufassen, dass sie dem Kenner genügte, möchte ein schweres, wenn nicht geradezu unmögliches, Unternehmen seyn. Das Archiv der päpstlichen Kapelle, aus welchem allein die Materialien zu einer solchen Geschichte der vorpalestrina'schen Zeit geschöpft werden könnten, ist bekanntlich bey der Eroberung und Plünderung Roms durch den Connetable Carl von Bourbon unter Clemens VII. im Jahre 1527, nebst allen seinen geschichtlichen und künstlerischen Urkunden ein Raub der Flammen geworden. Freylich mögen von den musikalischen Werken der Kapelle ausserhalb Rom Abschriften vorhanden gewesen, aber diese, da der Kirchenmusik in der damaligen Zeit bey weitem der Aufschwung noch nicht zu Theil geworden war, welchen sie durch und nach Palestrina erhielt, theils weniger beachtet, theils ganz vernachlässiget worden seyn. Erst mit letztgenanntem Componisten und seinen Nachfolgern trat eine Epoche in der römischen Kirchenmusik ein, von deren Glanze die früheren Zeiten bis zur tiefsten Finsterniss verdunkelt wurden.

Rom, die Wiege, die Erzieherin der christlichen Religion, ward auch die Erzeugerin der neueren Kirchenmusik. In der päpstlichen Kapelle musste sich daher vor dem Brande ihres Archivs nothwendig eine vollständigere Sammlung der bis dahin berühmtesten Kirchencompositionen vorfinden, als an jedem andern Orte Italiens und des Auslandes. Vielleicht haben wir dem Brande des Archivs dieser Kapelle nicht allein den unmittelbaren Verlust der Kunstwerke aus der vorpalestrina'schen Zeit zuzuschreiben, der schon an sich selbst verderblich genug für die Kunst und die Geschichte derselben ist, weil durch ihn jede Vergleichung zwischen Palestrina und seinen Vorgängern unmöglich gemacht und somit in letzterem, vielleicht höchst unstatthaft, ein durchaus neuschaffendes Genie vorausgesetzt wird, während er nur das nothwendige, obgleich hoch bewundrungswürdige Product seines Zeitalters und der Fortschritte desselben war; auch die eigentliche praktische und theoretische Kunstkenntnis der älteren und ältesten christlichen Kirchenmusik möchte durch jenen Unfall für uns, wo nicht ganz verloren gegangen, doch sehr mangelhaft gemacht worden seyn.

Verweile ich einige Augenblicke bey diesen beyden Punkten. Einer seit Jahrhunderten bestehenden Meynung zu Folge gilt Palestrina, wie gesagt, für den Gründer der neueren Kirchenmusik. Wem wäre die Sage unbekannt, dass es diesem berühmten Componisten, im Augenblicke, wo Marcellus II. eben im Begriffe gestanden, den Gesang vom Gottesdienste auszuschliessen, gelungen sey, durch die Composition einer Messe (derselben, welche späterhin unter dem Namen der *Messa di Papa Marcello* so berühmt geworden ist) den Zorn des Papstes zu beschwören und den Kirchengesang in seinen Würden zu erhalten. Es hat in allen Zweigen des menschlichen Treibens Anekdoten gegeben, welche vom Vater auf den Sohn nachgesprochen und endlich als unumstössliche Wahrheit angenommen worden sind, ob gleich ihrer ersten Entstehung kaum der Schatten von der Evidenz zum Grunde gelegen hat, welche ihnen späterhin trüglicherweise zu Theil geworden ist. Obige Sage von der sogenannten *Marcellus-Messe* gehört, wie ich von jeher geglaubt habe, zu dieser Anzahl. Hier meine Gründe. Bekanntlich regierte Marcellus II. nur ein und zwanzig Tage. Erwägt man die politischen und religiösen Unruhen (unter letzteren besonders die damals im kräftigsten Fortschreiten begriffene Reformation), von welchen in und ausser Italien der päpstliche Stuhl bedroht ward; so steht kaum zu glauben, dass Marcellus II. Musse genug gehabt habe, sich während seiner so kurzen Regierung um den Kirchengesang zu bekümmern. Wahr ist es allerdings, dass die Geschichtschreiber von diesem Papste versichern, er habe viele heilsame Reformen im Sinne gehabt, sey aber durch seinen schleunigen Tod an deren Ausführung gehindert worden. Die bekannte, sehr unparteiisch geschriebene *Cronologia Ponteficale* (Siena, 1606) sagt von ihm: „Non volse, che alcuno de' suoi parenti venisse a Roma, ne che due suoi piccioli nepoti, che v'erano, fossero da alcuno visitati. Fu uomo di somma modestia, e bontà, e mentr' egli fa pensiere di riformar la corte e levar via di molti abusi, morì di apoplessia." Man darf aber mit Recht vermuthen, dass es in der damaligen Zeit, am päpstlichen Hofe sowohl, wie in der römisch-katholischen

Kirche, schreyendere Missbräuche gegeben, als eben den damaligen gottesdienstlichen Gesang, und dass diese, wenn überhaupt Marcellus II. in der kurzen Frist seiner Regierung, von welcher noch die, am folgenden Tage seiner Wahl stattgefundene Krönung einen Theil in Anspruch genommen hat, Gelegenheit dazu erhalten hätte, vorzugsweise seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würden.

Von der andern Seite mag man sich mit Recht wundern, dass, der Sage zu Folge, zu Marcellus II. Zeiten, das heisst, im Jahr 1555, der Kirchengesang dergestalt ausgeartet gewesen sey, dass ihn dieser Papst vom Gottesdienste habe ausschliessen wollen. Wer, dem etwa der Zustand der Tonkunst in dieser Epoche unbekannt wäre, sollte nicht glauben, dass, um den strengen Entschluss des erwähnten Papstes zu rechtfertigen, die gottesdienstliche Composition in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, entweder schon von der höchsten Spitze ihrer Vollkommenheit herabgestiegen sey, oder sich vielmehr, nicht als ursprüngliche einheimische Schöpfung, sondern als knechtische Nachahmung einer fremden, in der Finsterniss tappend und rechts und links strauchelnd, in den barockesten Formen versucht habe? Aber keine von beyden Voraussetzungen trifft zu: vor und zu Marcellus II. Zeiten blühete jene sogenannte Flamännische Schule, dieselbe, welche, sonderbar genug, wenn auch nicht unmittelbar, doch mittelbar, dem ganzen übrigen Europa Lehrmeisterin geworden ist, gleich der Malerschule desselben Landes, welche fast um dieselbe Zeit ihren Einfluss über die ganze gebildete Kunstwelt auszuüben begann. In ihr zeichnete sich insbesondere Orlando di Lasso aus, ein Componist, dessen Werke, ob wir gleich in der Musikgeschichte der damaligen Zeit keine bestimmte Nachricht von seiner Anwesenheit in Rom vorfinden, sich würdig genug bewähren, um vorauszusetzen, dass sie von Neapel aus in die päpstliche Kapelle übergegangen seyn mögen. Zu gleicher Zeit glänzte in letzterer (den berühmten spanischen Componisten, Francesco Salinas ungerechnet) der grosse Vorgänger Palestrina's, Cristoforo Morales, ebenfalls ein Spanier, jedoch gleichsam zum Römer nationalisirt, als Sänger der päpstlichen Kapelle, dessen vortreffliches Genie, so wie sich von demselben nach einigen, noch heutiges Tages in der päpstlichen Kapelle gesungenen Motetten urtheilen lässt, mit der Meisterschaft Palestrina's gleichen Schrittes zu gehen vermochte. Neben beyden blühete Costanzo Festa, ein anderer Sänger der päpstlichen Kapelle, von welchem gleichfalls noch einige vortreffliche Stücke an bestimmten Festtagen gesungen werden. Rechnet man zu ihnen noch Lodovico Vittorio (oder vielleicht eigentlicher Lodovico da Vittoria, welche beyde Componisten, so viel ich habe erforschen können, eine und dieselbe Person sind), der, wenn auch nicht vor, doch zu derselben Zeit mit Palestrina gelebt hat; so möchte der Beweis, dass bey'm ersten Auftreten Palestrina's der Kirchengesang keinesweges ausgeartet gewesen sey, sondern vielmehr schon die herrlichsten Früchte getragen habe, nicht schwer zu führen seyn. Hätte der Brand der päpstlichen Kapelle nicht ausser den meisten übrigen Werken der genannten Componisten (unter diesen insbesondere denen des Orlando di Lasso und Cristoforo Morales), auch die aller anderen Tonsetzer derselben Epoche, von denen höchstens die Namen bis auf unsere Zeiten gekommen sind, vernichtet; die Bestätigung dieses Urtheils würde sich wahrscheinlich nicht bloss von vorn herein, sondern selbst aus der Erfahrung, darthun lassen. Höchst interessant und zugleich von der traurigen Wirkung des besagten Brandes zeugend, ist der Umstand, dass, während sich nicht allein eine Menge Namen von Componisten aus der flamännischen, spanischen, ja englischen Schule, hin und wieder sogar ihre Werke, im Andenken der Nachwelt erhalten haben, weil sich letztere ausserhalb Rom befanden, und also durch jenes unglückliche Ereigniss nicht vernichtet werden konnten, die römische Schule aus der Palestrina'schen Vorzeit fast keinen Namen eines Componisten, noch weniger seine Werke, aufzuweisen hat, weil mit den Werken derselben auch ihre Namen eine Beute der Flammen geworden sind.

Aber, wir haben, wie bereits gesagt, nicht allein in Hinsicht der Kunst den Verlust der merkwürdigsten Kirchencompositionen der Vorpalestrina'schen Zeit sondern auch desshalb zu bedauern, weil uns diess ausser Stand gesetzt, diesen grossen Meister seinem wahren inneren Wesen nach, das heisst, als ein im Laufe der Zeit erzeugtes und desshalb um so vollendeter gestaltetes Product, kennen und beurtheilen zu lernen, nicht aber in ihm eine übernatürliche, also widernatürliche Erscheinung, gleichsam einen salto mortale der geistig-organisirenden Schöpferkraft, zu erblicken. Weder die geistige, noch die physische Natur ist ein Siebenmeilen-Stiefelmann, noch weniger überspringt sie Jahrhunderte, nicht einmal

Jahrzehende. Wo uns ein solches, dem Scheine nach, ausser der Zeit entsprossenes Product vorkommen mag, immer können wir mit Grund annehmen, dass es im Wege natürlicher Zeugungskräfte sein Daseyn erhalten hat, obgleich dieser dem schwachen oder trägen Geiste des Zeitalters mitunter verborgen bleibt. Mozart selbst, so vollendet und erhaben sein Genie dastehen mag, ist nichts als das Product seiner Zeit, das heisst, die musikalische Dreyeinigkeit, aus der italienischen Melodie, der deutschen Harmonie und der Gluckisch-französischen Declamation entstanden. Wir haben also nicht allein den Verlust jener Meisterwerke zu betrauern, welche den grossen Palestrina gebildet haben mögen; auch die genetische theoretisch-praktische Kunstgeschichte, die eigentliche Enstehung und Fortschreitung des Kirchengesanges bis auf Palestrina herab, hüllt sich dadurch in Dunkel.

Seines Fleisses kann sich jeder rühmen, sagt Lessing. Vielleicht habe ich über die frühere Geschichte des christlichen Kirchengesanges eben so viele und fleissige Nachforschungen angestellt, wie viele andere musikalische Literatoren; wahrscheinlich hat sich mir Gelegenheit dargeboten, mehre praktische und literarische Quellen einzusehen, als manchem andern Musikgelehrten; ganz gewiss aber befinde ich mich im Besitze eines Vortheils, den ich nur mit wenigen, ja, wer weiss, vielleicht mit keinem einzigen ausländischen Musikfreunde theile: ich habe seit einem Zeitraume von zwey Jahren an jedem Sonn- und Festtage die päpstliche Kapelle besucht und alle älteren und ältesten Kirchenstücke, welche daselbst vorschriftmässig aufgeführt werden, singen hören, so, dass ich mir zutrauen darf, den gesammten Musikschatz, welchen diese Kapelle besitzt, besser zu kennen, als, die Sänger selbst ausgenommen, vielleicht irgend ein anderes jetzt lebendes Individuum. Soll ich es frey heraussagen? Trotz dieser begünstigenden Umstände weiss ich mir bis auf die heutige Stunde immer noch keine genügende Antwort auf folgende Fragen zu geben: Wie war, theoretisch und praktisch, das musikalische System beschaffen, welches, von den Griechen auf die Christen übergetragen, zur Zeit Constantins des Grossen, das heisst, in dem Augenblicke herrschte, wo notorisch der Kirchengesang begann; oder, besser gefragt, konnte es unter diesem Kaiser schon ein musikalisches System geben, gleichviel von welcher Gattung, da bis dahin der christliche Gottesdienst nie öffentlich erlaubt worden war und nur heimlich, unter den grössten Gefahren für die Bekenner desselben und unter dem Schleier der Nacht hatte ausgeübt werden können? Der bekannte Tractat vom heiligen Augustin (354 — 435) hat mir nicht allein über das Viele, was mir über diesen Gegenstand dunkel war, gar keine Aufklärung verschafft, sondern mir auch noch das Wenige, was ich davon zu verstehen glaubte, unverständlich gemacht. Wenn sich von der einen Seite der römische Kirchengesang, so viel uns bekannt ist, bis gegen das Ende des vierten Jahrhunderts noch in seiner Kindheit befand, wie geschah es, dass der heil. Ambrosius (343 — 397) schon ein eigenes System aufgestellt und ausgebildet haben konnte? Worin bestand dieses System, in der Musikgeschichte unter den Namen der *Constitutio Ambrosiana* bekannt? Lagen demselben die griechischen Rhythmen, das heisst, das diatonische System, zum Grunde, oder ist letzteres späteren Ursprungs? Welche Veränderungen hat der Kirchengesang von Ambrosius bis zu Gregor dem Grossen (590 — 604) erlitten, und worin unterschied sich der sogenannte gregorianische Gesang von der bis zu diesem Papste gebräuchlichsten kirchlichen Gesangsmethode? Wenn es ausser allem Zweifel ist, dass der sogenannte Gregorianische Gesang heutiges Tages in der päpstlichen Kapelle mehrstimmig (a più voci, oder im canto armonico) gesungen wird, zu welcher Zeit ist diese Gesangsweise, der erste Schritt zum figurirten Gesange, entstanden, und durch wen? Wie geschah es, dass sich neben diesem mehrstimmigen Gesange auch noch der sogenannte Canto fermo, (ohnstreitig das Ueberbleibsel oder Erzeugniss der vom heidnischen auf den christlichen Gottesdienst übergetragenen, griechischen Rhythmen) aufrecht erhielt? Wer ist der eigentliche Erfinder des Canto figurato, und zu welcher Zeit ist diess er in Gebrauch gekommen, schon unter dem Papste Vitalienus (657 — 672) oder vielmehr unter einem seiner Nachfolger, Leo II. (682 — 684) (und ist in diesem Falle der sogenannte Canto Vitalieno oder der Canto in consonanze wirklich der Canto figurato,) oder erst gegen das Jahr 1000 in England, oder einige Jahre später in Italien von dem bekannten Guido von Arezzo, oder vielmehr gegen das funfzehnte Jahrhundert von der sogenannten flamännischen Schule erfunden? Wer ist endlich der Erfinder des Contrapunktes, derselbe Guido von Arezzo, oder ein anderer, und in wiefern war der Contrapunkt bey seiner ersten Entstehung verschieden vom figurir-

ten Gesange? Worin besteht der Antheil, welchen der bekannte Johann de Muris (zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts) an der Erfindung oder Ausbildung des figurirten Gesanges und des Contrapunktes hatte? Sollte man nicht glauben, dass schon zu den Zeiten Clemens von Alexandrien ein anderer Gesang, als der, aus der griechischen Musik abstammende, Canto fermo existirt habe, wenn wir lesen, dass dieser berühmte Kirchenvater darum den chromatischen Gesang vom Gottesdienste ausgeschlossen wissen wollte, weil er zu wollüstig sey? Wie, wenn man darunter eine Art von Canto figurato, oder doch armonico, zu verstehen hätte?

Auf alle diese Fragen nicht in die Kreuz und Quer, wie es bisher noch von den meisten Schriftstellern, sogar vom Pater Martini, geschehen ist, sondern streng wissenschaftlich und in der letzten Instanz entscheidend, zu antworten, möchte schwerer, ja unmöglicher seyn, als man es sich bisher, vom Dünkel und Mangel an Wahrheitsliebe und Offenheit verleitet, oder auch aus leicht zu befriedigender Liebe zur Oberflächlichkeit, hat eingestehen wollen.

Ehe ich zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle übergehe, möge hier eine, keinesweges überflüssige Bemerkung über die Benennung derselben vorausgeschickt werden. Wer glauben wollte, dass der deutsche Ausdruck „päpstliche Kapelle" in's Italienische übersetzt, dieselbe Sache, nämlich: den Verein der päpstlichen Sänger, bezeichne, der würde sich sehr irren: im römischen Curialstyle heisst Cappella Pontificia (seltener Papale) einmal die öffentliche Messe, welche sich der Papst an den hohen Festtagen lesen lässt, und zweytens alle die Personen, welche dieser Messe beywohnen dürfen, das heisst, welche Kapellfähig sind. Zu letzteren gehören alle Kardinäle ohne Ausnahme, von den Patriarchen und Unterpatriarchen (Patriarchi minori), von den Erzbischöfen und Bischöfen diejenigen, welche vom jedesmaligen Papste oder seinen Vorgängern zu Assistenti al Soglio erwählt worden sind, und die übrigen Prälaten, welche das Vorrecht, in der päpstlichen Messe erscheinen zu dürfen (intervenire alla Cappella Pontificia), besitzen. Da der Papst, im bürgerlichen Sinne, keinen Hof besitzt, also auch bey ihm keine solche Versammlungen Statt finden, welche an weltlichen Höfen unter dem Namen Cour oder Assembléen u. s. w. bekannt sind; so bieten die obengenannten Messen, welche er sich auf dem Vaticane in der sixtinischen und auf dem Monte Cavallo in der dortigen Schlosskapelle, lesen lässt, die einzige Gelegenheit dar, wo ihm sein geistlicher Hofstaat (das ist eigentlich die Cappella Pontificia) die Cour machen kann. Was wir im Deutschen, im musikalischen Sinne, unter päpstlicher Kapelle verstehen, heisst in der römischen Sprache Cappellani Cantori, Cantori Apostolici oder Cantori Pontificj.

Es giebt römische Musikliteratoren (unter diesen besonders den oben erwähnten D. Giuseppe Baini), welche den Ursprung der päpstlichen Kapelle bereits in den letzten Jahren Constantins des Grossen oder unter dem Papste Sylvester I. (etwa in dem Jahre 339) suchen. Für diese Behauptung spricht, so viel ich mich habe überzeugen können, keine einzige geschichtliche Urkunde. Allerdings nahm, als unter dem genannten Kaiser die christliche Religion öffentlich und ungehindert ausgeübt werden durfte, der eigentliche Kirchengesang seinen Anfang, der bis dahin, in den heimlichen, meist nächtlichen Versammlungen der Christen, entweder gar nicht oder doch nur mit leiser Stimme, hatte Statt finden dürfen. Es scheint, dass bis zu diesem Zeitpunkte und noch bis weit über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaus, der gottesdienstliche Gesang mehr in willkürlich, vom Volke oder auch nach den vorhandenen griechisch-römischen Rhythmen, aufgefassten Weisen bestanden, als dass demselben eine wirkliche, eigens dazu gesetzte Melodie zum Grunde gelegen habe. Nur unter dieser Voraussetzung lässt sich erklären, wie man bekanntlich auf der Kirchenversammlung zu Laodicea (370) Klage über vom Volke eigenmächtig eingeführte Kirchengesänge führen, diese fortan ausschliessen und an deren Statt die canonischen (die durch eine Verordnung eingesetzten) vorschreiben konnte. Wahrscheinlich wurden letztere in Noten, das heisst, durch die bekannten, griechischen Buchstaben über den Text gesetzt, und nicht mehr vom Volke, sondern von eigens dazu bestellten Personen abgesungen. Letztere mögen Anfangs schlechtweg Cantores, dann aber, als ihr Dienst gewissen künstlerischen und disciplinarischen Regeln unterworfen worden war, Canonici genannt worden seyn. Mir ist überhaupt glaublich, dass sowohl das Amt der Kanoniker in seiner ersten Entstehung kein anderes gewesen sey, als, während des Gottesdienstes die durch die Kirchenregel festgesetzten Gesänge abzusingen, sondern dass auch ihre Benennung von dem gleichverwandten griechischen Worte abstammt, welches

bekanntlich das mathematische Klanggesetz anzeigt. Vielleicht hat selbst das lateinische Wort canere denselben Ursprung.

Späterhin, scheint es, gelangen die Kanoniker zu grösserem Ansehen; ja zu Anfange des fünften Jahrhunderts mussten die päpstlichen Sänger sogar aus den Diaconen der römischen Kirche gewählt werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des April. Die königlichen Schauspiele haben in diesem Monate keine neuen Vorstellungen geliefert. Hr. Gley, vom Stadttheater zu Hamburg, gab am 26sten den Meister Stracks in Driebergs *Sänger und Schneider*, und den 28sten den Don Marco in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*. Er gefiel in der niedern Komik, die bekanntlich lächerliche Charaktere und burleske Eigenheiten darstellt. Von den Zwischenacten verdient das Spiel Jul. Griebel, Schüler des Hrn. Max Bohrer, Auszeichnung, der am 17ten ein von seinem Lehrer componirtes Violoncellconcert nicht ohne Beyfall vortrug.

Im königsstädtischen Theater waren neu: am 9ten *das lustige Beylager*, burleske Oper in zwey Aufzügen, nach Hafners *Hausregenten* von Perinet; Musik von Wenzel Müller. Der Inhalt des Stückes ist aus früheren Berichten von Wien bekannt; daher bemerke ich nur die Besetzung der Hauptrollen: Graf von Hollunderblüth, Hr. List; seine Braut Gräfin Fanille, Mad. Spitzeder; der Hausregent (Haushofmeister) Basternat, Hr. Reichel; Secretair Haspel, Hr. Schmelka; Der Poet Michael Hexameter, Hr. Angely; die Kammerjungfern, Dem. Aug. und Carol. Sutorius; Schneider Fips, Hr. Rösicke u. s. w. Von den einzelnen Stücken gefielen besonders: Haspels Arie: Serviteur etc.; des Regenten Arie: Ehrlichkeit, ein rein Gewissen etc.; des Kochs (Hr. Beckmann) Arie: Primo müssen Suppen kommen etc.; der Kammerjungfern Duett: Zwey Kammerjungfern nahen sich etc.; Lisettchens (Dem. Car. Sutorius) Arie: Mir nur drey Schritt vom Leibe etc.; Kaspers, des Basternats Dieners, (Hr. Spitzeder) Arie: Im Winter und Sommer ist's gut in der Stadt etc.; sein und Lenchens (Dem. Aug. Sutorius) Duett: Der Park von St. James etc.; Lenchens, des Grafen, Regenten und Haspels Quartett: Das Glück ist rund etc. und das Finale; im zweyten Acte des *Regenten* Romanze: Es war einmal in Oesterreich etc.; Lenchens Arie: O die Männer sind köbig etc; des Schneiders Arie: Ein Schneider, das ist gar ein künstlicher Mann etc. das Quintett vom Grafen, Regenten, Fanille und den Kammerjungfern: Wer schlägt Weibern etwas ab etc.; Haspels und Lenchens Duett: Gieb o Lenerl gieb ein Küsschen mir etc. und das Finale etc. Am 18ten *der Zinngiesser*, Vaudeville in zwey Acten, nach Hollbergs *Idee* von Treitschke. Es sind beynahe zwanzig Jahre, dass dieses Stück auf die königliche Bühne kam, und durch die damaligen Zeitumstände sowohl, als durch das herrliche Spiel des Veteranen Unzelmann, des verstorbenen Ambrosch und später des Hrn. Wurm viel Gönner erhielt. Seit mehren Jahren war es ganz verschwunden, und es dürfte auch jetzt nicht mehr den Beyfall finden, wie sonst, obgleich Hr. Genée als Hermann Breme, Dem. Schirer als dessen Frau, Dem. Carol. Sutorius als Louise, Hr. Rösike als Heinrich, Hr. Rosenfeld als Tischler Ehrlich etc. brav spielten. Von den Musikstücken erwarb sich nur No. 14: Ha mein ist nur das Regiment etc. Beyfall. Ungern vermissten die älteren Theaterfreunde Bremens Arie: Wir nehmen nur umsonst uns für etc. und Ehrlichs und Louisens Duett: Endlich darf ich fröhlich seyn etc., die früher sehr gefielen. Am 26sten *Doctor Fausts Mantel*, Zauberposse mit Gesang in zwey Acten, von A. Bäuerle, Musik von Wenzel Müller. Auch bey dieser aus Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung nicht unbekannten Posse führe ich nur die Hauptpersonen auf: Winter, Hr. Meyer; Treuhold Fledermaus, Hr. Schmelka; seine Braut Rosel, Dem. Aug. Sutorius; sein Lehrjungel Zacharisel, Hr. Angely etc. Von den Musikstücken gefielen: Winters und Fledermausens Duett: O Käppchen, Käppchen meines Lebens etc.; Rosels Arie: Jetzt bin ich so schön wie eine Göttin von Stein etc.; Fledermausens und Rosels Duett: Liebe Rosel ich muss scheiden etc. Am 30sten: *Die Sticker-Mamsells*, lokale Vaudevilleposse in einem Acte von L. Angely (der auch die bekannten Melodieen gewählt hat) und E. Rösicke. Dieses Stück schliesst sich auf eine würdige Weise an *die Schneider-Mamsells* und *die sieben Mädchen in Uniform* an; auch hier machen sich sieben Mamsells: Dem. Cath. Eunike, Car. Sutorius, Holzbecher, Metzger, Car. Lanz, Mar. Herold, Becker, denen sich eine Sticker-Madame, Dem.

Schulz, anschliesst, wichtig; auch hier eminiren Hr. Angely als Fritz Lorch, Lehrling in einer Material-Waarenhandlung und Hr. Rösike als Ludw. Wenzel, Barbiergeselle etc. Aber das Stük fand nur getheilten Beyfall, da die Länge mancher Scenen und die öftere Wiederholung platter Gemeinheiten mit Recht das Missfallen der Gebildeteren erregten. Von den Musikstücken gefielen: die Arie der Dem. Bretschneider (Dem. Schirer): Ich war in meiner Jugend etc. nach der Melodie: Ich war wenn ich erwachte etc. aus dem *unterbrochenen Opferfeste*; Florens (Dem. Eunike): Um Glock fünf geht die Journalière etc. nach der Melodie der Gavotte, nach der auch Dem. Sutorius ihren Part sang: Nante repnt, so wie er das gehöret etc.; der Chor der Stickermamsells: Auf Kinder ohne Weilen etc. nach der Melodie: Auf schmücket das Fest mit Mayen etc., Augustens (Dem. Holzbecher) Lied: Ich unglücksel'ges Mädchen kann etc. nach einer neuen Melodie vom Musikdirector Henning; Florens und Rosaliens (Dem. Sutorius) Duett: Mamsell ist die Treppe runtergefallen etc. nach der Melodie des Hopswalzers: Es ist ein Jud' in's Wasser gefallen etc. In den Zwischenacten verdienten Auszeichnung: Hr. Franke, Orchestermitglied, der am 22sten von ihm componirte Variationen für den Contrebass mit Beyfall spielte, und Hr. Heckscher, der am 28sten eine Arie von Rossini sang. — Hr. Spitzeder ist mit seiner Gattin auf sechs Wochen nach Magdeburg, Hamburg etc. gereist. Nächstens erwartet man Dem. Sonntag aus Wien, die mit ihrer Mutter und Schwester für 5600 Thaler bey dieser Bühne engagirt ist.

Der Concerte waren in diesem Monate fünf. Am 1sten führte Hr. Prof. Zelter mit der Singacademie Grauns *Passion* zum Besten der durch Ueberschwemmung am Rhein verunglückten Landsleute auf. Den 13ten gab Hr. W. Ehlers, Opernregisseur beym königstädtischen Theater, Concert. Der erste Theil gab das Klavier-Quartett in G moll von Mozart, als Ouverture zu dem Drama *Ahasverus* für vollständiges Orchester eingerichtet von J. Ritter von Seyfried, und aus demselben Drama Rondeau zur vierhändigen Sonate C dur von Mozart, als Zigeunerscene für Singstimmen und Orchester von demselben eingerichtet, und gesungen von Dem. Eunike, Hrn. Krause und Chor; Recitativ und Arie von Mozart, gesungen von Frau v. Biedenfeld; Concertino für die Flöte componirt und geblasen von Hrn. Oelschig, von dem schon in einem früheren Berichte die Rede war; Recitativ und Arie: Roma superba etc. aus Reichardts *Brennus*, die seit dem Veteranen aller Bassisten Hrn. Fischer, nicht mehr gehört worden, gesungen von Hrn. Reichel; der zweyte Theil: Aria mit Chor von Carafa, vorgetragen von Mad. Spitzeder; Duetto buffo aus Rossini's *Cenerentola*, vorgetragen von den Herren Reichel und Spitzeder; den Gesang zur *Ehre der Musik und des Gesanges*, für dieses Concert von Hrn. Prof. Zelter componirt und von Dem. Weitner, Frau v. Biedenfeld und den Herren Schäffer und Genée vorgetragen; Duettino: Schatzerl, Engerl, geh schlag ein etc. aus einer neuen Wiener Localoper von Meisl und Gläser, vorgetragen von Hrn. und Mad. Spitzeder, das allgemein gefiel, wiederholt werden musste und mit Begleitung des Pianoforte von Ussler eingerichtet bey Trautwein erschienen ist; Chor der scandinavischen Krieger aus dem Drama: *Die eiserne Jungfrau*, componirt von A. Kanne und vorgetragen von hundert Männerstimmen, zum Theil aus den hier garnisonirenden Regimentern. Da von den einzelnen Künstlern in diesen Berichten schon öfters gesprochen worden ist, so bemerke ich nur, dass das nicht sehr zahlreiche Publikum mit den Leistungen der Sänger- und Orchestermitglieder in diesem Morgenconcert, einer Gattung, die überhaupt hier kein Glück macht, zufrieden schien. Den 14ten gab Hr. Concertmeister Möser Concert. Auszuzeichnen sind Beethovens *Symphonie pastorale* oder *Erinnerungen an das Landleben*; das Violinconcert von Viotti, arrangirt für die Tonart H dur, und vorgetragen von Hrn. Möser, der auch mit Hrn. Concertmeister Seidler das Doppelconcert für zwey Violinen (Introduction, Andante grazioso und Rondo, aus der Oper *Nurmahal*, von Hrn. Möser arrangirt) vortrug. Der schon im vorigen Berichte gerühmte Hr. Iwan Müller trug sein drittes Concert für die Klarinette vor, so wie in seinem eigenen Concerte am 21sten sein viertes, ein Siciliano und Rondo, Variationen auf eine italienische Arie, mit Begleitung des Pianoforte, und auf vielfältiges Verlangen die Wiederholung der Phantasie über die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla:* una voce poco fà. Auch hier bewunderte man den vollen und schönen Ton, die Höhe, Leichtigkeit und Reinheit, auch in den schwersten Tonarten. Am 27sten wurde zum Benefiz des Hrn. General-Musikdirectors Spontini im Opernhause Beethovens *Symphonie pastorale*, und dann Händels Oratorium *Samson* nach

Mosels neuer Bearbeitung gegeben. Die Sologesangpartieen trugen Mad. Milder und Schulz, und die Herren Stümer und Blume, die Chöre das Chorpersonal des königlichen Theaters, und die Instrumentalpartie die königliche Kapelle unter der Direction der Herren Spontini und Möser vor.

Hr. Dr. Chladni hat in diesem Monate seine Vorlesungen über Akustik vor einem zahlreichen Auditorium gehalten.

Am 18ten starb Hr. Franz Seraphicus Lauska im 61sten Jahre. Er war bey Brünn von armen Aeltern am 14ten Januar 1764 geboren, genoss 1784 in Wien Albrechtsbergers Unterricht im doppelten Contrapunkt, erregte in Mailand durch seine Vor- und Nachspiele auf der Orgel Aufsehen und lebte einige Zeit in Rom in dem Hause des Herzogs Serbelloni als Clavicinist. Seit 1798 lebte er hier, liess sich als tüchtiger Spieler und Componist in Concerten hören und beschäftigte sich meistens mit Unterricht. Sein auch im Auslande bekanntester Schüler ist Meyerbeer. Seine Soli, Sonaten, Capriccio's und Variationen für das Pianoforte, auch seine Lieder, die reinen Satz mit Melodie, gebildeten Geschmack und Kenntniss der Instrumente vereinigen, werden sein Andenken erhalten. Bey seiner Beerdigung ward seine letzte am Charfreytage mit wahrhaft religiöser Empfindung verfasste Composition: *Quando corpus morietur* etc. von seinen zahlreichen Freunden vorgetragen.

Königsberg. (Bericht vom August 1824 bis Ostern 1825). — Schon am 10ten October, nach einer Abwesenheit von nicht vollen zwey Monaten, kehrte Hr. Adolph Schröder mit seiner Gesellschaft von Danzig zurück und eröffnete wieder die hiesige Bühne. Mad. Sophia Schröder aus Wien hatte in Danzig nicht die glänzende Aufnahme gefunden, wie hier, ja nicht einmal die contractmässigen Gastdarstellungen zu Ende gegeben, überhaupt hatte sich wenig Liebhaberey fürs Theater gezeigt. Die Direction nahm nun den Titel: Ost- und westpreussische Theaterdirection an, der jedoch bald wieder in den von Adolph Schröder umgeändert wurde. Es ist nun seither viel und vieles geschrieben worden, wie das Theater hier auf sicheren Fuss zu bringen sey; allein alles Schreiben wird nichts helfen, wenn nicht von oben her Unterstützung kommt. Dadurch, dass die Gagen nothdürftig gezahlt werden können, ist noch gar nicht die Existenz eines guten Theaters gesichert. So lange der Director kein Geld hat, Partituren, Decorationen und Garderobe anzuschaffen, eine prima Donna, wie sie nun einmal verlangt wird, sey's auch mit grossen Kosten, und einen ausgezeichneten Komiker, endlich einen guten Chor zu besolden, ist an kein Bestehen für die Dauer zu denken. Und alle Einmischungen von Administrationen, Gelddarleihern u. s. w. helfen nichts. — Die neu engagirte Sängerin, Mad. Rosalie Braun, debutirte als Julie in *der Vestalin*, gab auch später die Elvire im *Opferfeste*, die Constanze in *der Entführung*, Agathe im *Freyschütz*, Prinzessin von Navarra, Lodoiska u. a. m. Sie ist musikalisch gebildet und routinirt. In den Zeitungsstreit über ihre Persönlichkeit hätte sie selbst sich nicht mischen müssen. Ihr Gatte, Hr. Joseph Braun, Musikdirector des Theaters, (früher mit ihr in Bremen und Cöln) ist ein tüchtiger und sehr routinirter Mann, dabey fertiger Violin- Cello- und Pianofortespieler. — Bey der *Vestalin* war das Haus ganz leer und bey den meisten andern Operndarstellungen ging's nicht viel besser. Das Publikum zeigte sich sehr kalt. *Der Kosak und der Freywillige*, mit neuer Musik von Braun, zweymal zur Feyer der Schlacht bey Leipzig angekündiget, kam gar nicht zur Aufführung, weil das Theater des schlechten Wetters halber im October acht Tage lang ausgesetzt werden musste, denn leider sind bey solchem Wetter die Wege zum Schauspielhause unwegsam. Am 21sten November wurde die heroische(?) Zauberoper: *Die Wünsche* oder *Der Prüfungstraum* (die bekannte Anekdote von dem Dechant zu Badajoz) mit Musik von Joseph Braun gegeben. Sie machte kein Glück, wovon das langweilende Stück einen grossen Theil der Schuld zu tragen hat. — Das Theater verlor durch den Tod den Veteranen Jean Bachmann, durch Abgang von Hrn. und Mad. Henne, Hrn. und Mad. Baudius. Engagirt wurden Mad. Louise Hoppe, die als Käthchen von Heilbronn, Gurli, Preciosa, und Hr. von Schmidtkow, der als Johann von Paris, Sextus, Don Juan (heterogene Singrollen) debutirte. — Ungeachtet der guten Kunstleistungen des Hrn. Rohloff, als ersten Tenoristen, des Hrn. Wiedemann, als zweyten Tenoristen und Komikers, und des Hrn. Geissler, den sein vortrefflicher sonorer Bass, völlig ausgebildet (Hr. G. ist noch jung und sehr musikalisch) in die Reihe der vorzüglichsten Sänger setzen müsste, dauerte die Lauheit des Publikums gegen die Oper fort. Nur

Benefize machten volle Häuser, vorzüglich das des Hrn. Geissler: *Don Juan*, worin er den Leporello spielte, und das seiner Braut, Dem. Agathe Lanz: *Je toller je besser* (*une folie*) von Méhul, worin er den Maler gab, sie als Armantine durch angenehmes Spiel und guten Gesang gefiel, Hr. Wiedemann aber als Diener, Hr. Fabrizius als Farbenreiber und Hr. Weise als Peter sehr ergötzlich waren. Endlich gelang es doch, das Publikum aus seiner Lethargie zu wecken, und ein Zug- und Kassenstück aufzustellen, gleich dem *Freyschütz*. Diess war aber kein Zauber- Spuk- Schlachten- Räuber- oder anderes Spektakelstück, nein! es waren die simpeln *Wiener in Berlin*, die hier furore machten. Worin der Zauberreiz dieses einmal wohl anzuschauenden Stückchens liegt, weiss Ref. nicht zu sagen, aber wohl, dass es seit einigen Wochen mit immer steigendem Beyfall gegeben wird und jedem Benefiziaten, der es als Zugabe wiederholen lässt, ein volles Haus sichert. *Götz von Berlichingen* und *Egmont*, beyde als Benefize gewählt, wurden bey Seite gelegt und auf allgemeines Verlangen die lieben *Wiener* vorgeführt. Da nun der Reiz der Neuheit durch eingelegte Wiener Gesänge immer erhalten werden kann, so wird vielleicht bey diesem einaktigen Stücke das umgekehrte Verhältniss eintreten, wie bey manchen dreyaktigen Opern, die man immer mehr beschneiden möchte, es wird erweitert werden müssen und endlich einen ganzen Abend füllen. — Nicht so gut wurde *die Ochsenmenuet* aufgenommen, ungeachtet Hr. Moller den Vater Haydn sehr gut darstellte, Mad. Geissler als Therese sehr gut sang und Hr. Geissler als Istock eben so sang, spielte und tanzte. Man fand das Ganze für den Titel, der Lustiges zu verheissen schien, zu ernst, und ein Ochs wurde vergeblich erwartet. Es kommt uns selbst vor, als sey die Ouverture — an sich ein hübsches Rondo — für's Theater zu ernst gewählt, so auch manche andere, sonst hübsche Stücke, als die Arie des Jantsi, das Terzett zwischen ihm, Theresen und Eduard. Auch hätte die sehr schöne Menuet gewonnen, wenn sie nicht schon in der Ouverture benutzt wäre. Und, irrt Ref. nicht, so hätten die Posaunen, bloss bey den Septimenaccorden der Menuet (durch die der humoristische Haydn wohl Ochsengebrüll darstellen wollte) angewendet, mehr imponirt, als jetzt, da sie — freylich sehr geschickt, wie sich das von Hrn. von Seyfried versteht — bey der Ouverture, beym Quartett u. s. w. benutzt worden sind. — Ob und wann Hr. Schröder wieder nach Danzig gehen wird, ingleichen ob und welche Gastspiele im Laufe des Sommers Statt haben werden, weiss Ref. nicht zu berichten.

Concerte. In den vier Abonnements-Concerten des Hrn. Musikdirectors Riel wurden mehre einzelne Stücke, von denen vorzüglich ein Notturno für Pianoforte à 4 mains mit Begleitung zweyer Hörner, von Hummel, und ein Duetto buffo von Rossini, von Hrn. Wiedemann und Hrn. Justiz-Commissar Malinski gesungen, gefielen, dann Spohrs Oper *Faust* (dieser auch ausserdem noch besonders wiederholt) und Haydns *Schöpfung* gegeben. Am 24sten Januar führte Hr. Nicolai im Ballette seines musikalischen Casino zur Gedächtnissfeyer Mozarts dessen *Don Juan*, der in der nämlichen Woche auch zweymal im Theater gegeben wurde, als Concert auf. Hr. Louis Maurer, königlich Hannöverscher Concertmeister, der seine Familie aus St. Petersburg abgeholt hatte, spielte im Theater zwischen zwey kleinen Stücken ein grosses Violinconcert, Variationen über *God save the King* und ein Rondeau militaire von seiner Composition; auch ging eine seiner Ouverturen voran. — Das Concert unsers ersten Violinisten, Hrn. Eduard Maurer (der im Winter auch zwölf Quartettunterhaltungen gab) am 24sten März, im Concertsaale, war leider weniger besucht, als der talentvolle, fleissige Concertgeber hätte erwarten dürfen. Warum gab er es nicht im Theater, und *die Wiener in Berlin* dazu? Das neue Violinconcert von Spohr in Form einer Gesangscene sprach nicht sehr an. Es ist schon ganz in der Ordnung, dass Meister, wie Spohr, neue Formen suchen, allein die hier gewählte dürfte kein Glück machen; das Recitativ wird ewig nur dem Worte zustehen. Die von Hrn. M. und Hrn. Conrector Hutzler gespielte Concertante für zwey Violinen von Louis Maurer (nur ein Satz, A dur) ist eine erheiternde, unterhaltende Composition, die sehr gefiel. Solchen Doppelgängen auf zwey Violinen horchen auch wir lieber, als den Doppelgriffen auf einer Violine, wobey einem doch immer zu Muthe ist, als müsse man die halsbrechenden Exercitien eines Schieferdeckers ansehen. Auch das Potpourri über irländische Themen von Spohr gefiel. Die Ouverture zum *Freyschütz* haben wir im Theater exacter gehört. *Das Lob der Kleinen*, Gedicht von Castelli, wurde von Dem. Bachmann recht angenehm vorgetragen. Aber warum flickte sie

am Schlusse das Wörtchen „da" ein? (Doch von euch Grossen — da — sprach er nicht). *Der graue Thurm*, Ballade von Gubitz, mit musikalischen Zwischensätzen von Seidel, (gut) gesprochen von Hrn. Moller, langweilte. Die herrliche Bassarie Mozarts: *Mentre ti lascio*, von Hrn. Geissler gesungen, ist zu wenig gekannt, als dass das ganze Publikum ihre Schönheiten empfinden sollte. Das berühmte Duetto buffo hingegen aus Cimarosa's *matrimonio segreto*: Se fiato in corpo avete, ist hier zu sehr bekannt, auch haben wir es sehr oft und auch italienisch vorgetragen, sehr gut gehört; wir müssen also freymüthig gestehen, dass es jetzt, von Hrn. Wiedemann und Hrn. Geissler deutsch (warum deutsch?) gesungen, schlechten Effect machte, zumal da beyde Herren es nicht probirt hatten, auch die Tempi so übertrieben schnell genommen wurden, dass alle Komik verloren gehen musste. Durch das parlante in kleinen Noten ist ja für Lebendigkeit schon hinreichend gesorgt. — Am Charfreytage *der Tod Jesu* von Graun, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Riel. —

Notizen. Der Singverein der Herren Sämann und Dorn hat ausser dem Tode des Mitvorstehers, Pastenaci, noch einen grossen Verlust erlitten durch die Verheirathung der Dem. Auguste Knorre mit Hrn. Doct. von Freymann und deren Abgang nach Riga. Mögen die dortigen Musikfreunde diese gebildete und fühlende Sängerin so achten und schätzen, als es hier allgemein geschah. — Hr. von Ziwet, Unternehmer einer musikalischen Unterrichtsanstalt nach Logier'schen Grundsätzen, hat am 25ten October, sechs Wochen nach dem Beginn seines Unterrichts, eine öffentliche Prüfung gegeben, der Ref. nicht beywohnen konnte. Es ist auf vier Pianofortes gespielt, gegebene Melodieen sind vierstimmig aufgeschrieben worden u. s. w. Viele waren entzückt, Manche unbefriedigt. Jetzt hat auch der Stadtmusikus, Hr. Ilgner, der in Berlin gewesen, um Hrn. Logier's Unterricht zu geniessen, eine ähnliche Anstalt eröffnet. Welche die bessere sey, weiss Ref. nicht zu sagen. An ihren Früchten wird man sie ja einst erkennen.

Die am 6ten December gestiftete hiesige Liedertafel besteht aus 66 wirklichen Mitgliedern. Die darunter befindlichen Dichter und Componisten haben schon vieles und manches Gute geliefert. Möge diese Anstalt, zu der vierteljährlich auch Frauen und andere Gäste zugezogen werden, Bestand haben!

Hr. C. Urban, Musikdirector in Elbing, hat sein grösseres Werk: *Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen* (Königsberg 1824, gedruckt bey Hartung) herausgegeben, und hält sich gegenwärtig in Berlin auf, um seine Theorie durch Unterricht weiter zu verbreiten und für die von ihm beabsichtigte Normalmusikschule thätig zu seyn.

Kurze Anzeige.

Rimembranze di Napoli, Composizione per Piaforte sopra motivi napolitani — — da G. Dessauer. Op. 1. Vienna, press. Sauer e Leidesdorf. (Pr. 12 Gr.)

Ein kleines als Kunstproduct nicht hoch stehendes, aber gewiss interessantes Werkchen. Es ist eine Art Potpourri über neapolitanische Volksgesänge und Volkstänze. Hr. D. hat diese Melodieen erst, wie sie sind und er sie weggehört hat, ohne alle Begleitung, abdrucken lassen, und hat wohl daran gethan. Leicht möchte Manchen an diesen originellen Nationalmelodieen noch mehr gelegen seyn, als an dem, was hernach daraus gemacht wird, obgleich auch diess artig ist. Dieser Melodieen sind sechs: Musica di Zambogna (Hirtenliedchen für die Schalmey); die Tarantella; die wunderliche (wie es scheint, dem Chorgesange der Mönche nachgeahmte) Melodie, womit die gemeinen Improvisatoren ihre poetischen Leckerbissen begleiten etc. Diese nun legt Hr. D. seiner Composition zum Grunde; bringt sie da und dort an, wechselt mit ihnen, setzt sie in Verbindung, und hat dazu eine überall angemessene, nur nicht überall ganz reine Harmonie gesetzt. Das Ganze nimmt sich so nicht übel aus. Auszuführen ist es, wie billig, sehr leicht. Hr. D. ist ein Zögling des Prager Conservatoriums und hat das Werkchen dem Director desselben, Hrn. D. Weber, als seinem Lehrer, gewidmet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. №. 20. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 19.)

Die eigentliche Gründung der päpstlichen Kapelle, als für sich bestehende Corporation, fällt unter die Regierung Gregors des Grossen (590 — 603). Diesem für das Heil der christlichen Religion rastlos thätigen Papste scheint der Gesang (das heisst der Kirchengesang, denn einen andern gab es damals, wie noch lange nachher, nicht) eben sowohl ein menschliches, wie ein religiöses Bedürfniss gewesen zu seyn. Er setzte nicht allein den Sängerverein ein, welcher nachher den Namen der päpstlichen Kapelle erhalten hat; sondern stiftete auch eine Singschule, deren vornehmster Lehrer er selbst war. Vielleicht haben beyde Anstalten in ihrem ersten Ursprunge nur eine einzige ausgemacht. Bis vor dem grossen Brande, welcher im Jahre 1308, während die Päpste (damals Clemens V.) in Avignon residirten, nicht allein die lateranensische Kirche (S. Giovanni in Laterano), sondern auch den daran stossenden Pallast gleiches Namens, die damalige Residenz der Päpste, in die Asche legte, zeigte man in letzterm sowohl das Bett, auf welchem Gregor zu sitzen pflegte, wenn er sich mit dem Gesange beschäftigte, als auch das von ihm eingeführte Antiphoniarium; ja (wenn man sonst einem gleichzeitigen Schriftsteller Glauben beymessen darf) selbst die Peitsche war noch zu sehen, mit welcher der eifrige Mann seine Schüler zu Ruhe und Aufmerksamkeit angehalten hatte. Warum Gregor, dessen rastloses Bestreben nur auf Verbesserung und Verherrlichung des Gottesdienstes abzweckte, die Kirchensänger, welche vor ihm, wie schon gesagt, aus den Diaconen gewählt werden mussten, durch eine Verordnung auf dem römischen Concilium gewissermaassen um eine Stufe herabsetzte, indem er Subdiaconen dazu bestimmte, davon habe ich nirgends einen Grund auffinden können. Vielleicht waren schon damals, wie wir es noch heutiges Tages an den meisten weltlichen Stifts- und Domherren sehen, die Diaconen zu bequem geworden, um den Kirchengesang mit der gehörigen Aufmerksamkeit abzuwarten. Bey dieser neuen Organisation ward der päpstlichen Kapelle ein Oberhaupt gesetzt, welchen man Primicerio nannte. Dieser erhielt grosse Vorrechte: ihm lag es zum Beyspiel ob, am Tage Mariä Reinigung den Mantel des Papstes zu tragen. Die Anstalt selbst hiess von nun an Scuola dei Cantori Apostolici oder della S. Romana Chiesa. Endlich ward (um welche Zeit, darüber habe ich weder eine gedruckte noch mündliche Auskunft erhalten können) an die Stelle dieses Primicerio, welcher stets selbst Sänger gewesen war, ein blosser Ehrenvorsteher erwählt, und dieser aus der Klasse der Bischöfe genommen. Wahrscheinlich wollte man durch eine solche Auszeichnung, dem Oberhaupte der Schule ertheilt, das Ansehen derselben in den Augen des Volks erhöhen, ohne den einzelnen Mitgliedern eine Wichtigkeit zu ertheilen, welche sie saumselig in der Ausübung ihrer Pflichten hätte machen können.

Die mechanischen Veränderungen, welche bis dahin der Kirchengesang erlitten haben mochte, zum Beyspiele, dass Papst Gregor, statt der üblichen griechischen Buchstaben, welche, über die Sylben des Textes gesetzt, den Ton bezeichnet hatten, lateinische einführte, übergehe ich mit Stillschweigen. Von der höchsten Wichtigkeit für die Theorie desselben ist jedoch der Umstand, dass, wie es scheint, der sogenannte cantus Gregorianus, wie er noch in diesem Augenblicke in der päpstlichen Kapelle gebräuchlich ist, gleich bey seiner Entstehung, oder doch kurz nachher, mehrstimmig gesungen worden ist. Möge dieser Gebrauch unter

oder von diesem Papste, oder etwa funfzig Jahre später unter oder von dem gleichfalls um den Kirchengesang höchst verdienten Papste Vitalianus (657 — 672) in die Mode gebracht worden seyn, immer bleibt es eine merkwürdige Erscheinung, dass wir, zu einer Zeit, wo sich der den Griechen abgeborgte Cantus firmus in seiner höchsten Blüthe zeigte, zugleich neben diesem den mehrstimmigen finden, ohne durch eine anderweitig voraufgegangene Thatsache auf die eigentliche Spur dieser Erfindung geleitet zu werden. Noch mehr: wenn, der allgemeinen Sage zu Folge, der Kirchengesang, trotz den unter dem Papste Damasus im Jahre 370 auf der Kirchenversammlung zu Laodicea getroffenen Reformen und den grossen Verdiensten, welche sich der Papst Gregorius um die theoretische und praktische Ausbildung desselben erworben hatte, schon abermals unter Vitalianus so regellos geworden war, dass dieser Papst zu seiner Verbesserung nicht allein die schärfsten Verordnungen ergehen liess, sondern auch, sagt man, die Orgel einführte, um der Willkühr der Gemeinde bey'm Absingen der Kirchenlieder zu steuern; so fragt sich's: Wie lässt sich von der einen Seite dieser Rückschritt, von der andern die Vervollkommnung, welche der Kirchengesang durch den mehrstimmigen Vortrag erhalten hatte, so wie die Sonderbarkeit erklären, dass weder jener auf diesen vortheilhaft, noch dieser auf jenen nachtheilig eingewirkt hatte?

Diejenigen Schriftsteller, welche schon unter dem genannten Papste Spuren vom figurirten Gesange anzutreffen geglaubt haben, sind offenbar zu diesem Irrthume durch die Verwechselung des letztern mit dem mehrstimmigen, oder harmonischen Gesange veranlasst worden. Dass der Canto armonico in der Periode von 500 bis 550 erfunden worden ist, mag, wie eben bemerkt, nicht bezweifelt werden. In der Mitte des siebenten Jahrhunderts scheint er schon sehr gebräuchlich in der päpstlichen Kapelle gewesen zu seyn.

Um diese Zeit hatten die Sänger derselben eine gesetzmässige Verfassung und mit dieser grosse Vorrechte erhalten; letztere wurden von den nachfolgenden Päpsten nicht allein bestätigt, sondern auch ansehnlich vermehrt, bis auf Sixtus V, welcher sie, wie wir weiter unten sehen werden, beschränkte, überhaupt der Kapelle eine neue Gestalt gab. Jene Verfassung enthielt, unter dem Namen Constitutiones scholae cantorum, die sämmtlichen Obliegenheiten, welche letztere hatten, und setzte zugleich die disciplinarischen Strafen für die Dienst- oder sittlichen Vergehungen fest, welche sie sich zu Schulden kommen lassen würden.

Nachdem sich noch Leo II. (682 — 684) der päpstlichen Kapelle eifrig angenommen hatte, scheint, wie wir aus dem Stillschweigen der gleichzeitigen Schriftsteller schliessen dürfen, in Folge der politischen Unruhen, in welche von jetzt an die Päpste verwickelt wurden, die Sorge für diese Anstalt geschwunden und sie selbst in Verfall gerathen zu seyn.

Es ist bemerkenswerth, dass, wie schon der Kirchengesang in seinem ersten Ursprunge eine Erfindung des geistlichen Standes gewesen war, die erste Anregung zur Wiederherstellung und neuen Belebung, oder vielmehr gänzlichen Umgestaltung desselben, gleichfalls von einem Mönche ausging. Wie sehr man auch über die Bemühungen Guido's von Arezzo um die Musik zu Anfange des eilften Jahrhunderts im Dunkel seyn, wie wenig eigentliche historische und wissenschaftliche Gewissheit über seine Gesangsverbesserungen, oder über seine musikalischen Erfindungen vorhanden seyn mag, immer scheint es ausgemacht, dass wir die Erfindung des Liniensystems (sey es mit vier oder fünf Linien), das heisst die Bezeichnung der Töne durch Figuren auf oder zwischen fünf Linien gesetzt, nicht dem Erzbischofe von Canterbury Dunstan, am Ende des zehnten Jahrhunderts, noch weniger dem bekannten Joh. Damascenus (um die Mitte des achten Jahrhunderts), sondern dem genannten Guido zu verdanken haben. Freylich weiss man auch hier nicht einmal mit Sicherheit anzugeben, ob er, nebst den sechs Sylben, auch die sechs Buchstaben erfand, oder, als schon erfunden, nur zuerst praktisch anwandte. Die bekannten Worte im Compendium des Johannes de Muris: „Deinde Guido Monacus voces (die Töne) lineis et spatiis dividebat. Post hunc magister Franco, qui invenit in cantu mensuram figurarum," würden in doppelter Hinsicht von grosser Wichtigkeit seyn, wenn man ihnen eine authentische Glaubwürdigkeit beymessen dürfte. Leider aber lässt sich diese in den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters um so weniger suchen, als letztere fast ohne Ausnahme neben einer grossen Unbestimmtheit des Ausdruckes, der eben sowohl Folge der neu erfundenen und noch nicht mit allgemein gültigen Kunstausdrücken versehenen Theorie, als des barbarischen Lateins ist, einen fast un-

verzeihlichen Mangel an kritischem Fleisse und Sichtung der Materialien verrathen. Wäre die Angabe jener Stelle über allen Zweifel erhaben; so stände Guido's Verdienst um den Gesang, oder überhaupt um die Musik, in seinem ganzen Umfange als unumstösslich da. Denn keinem Musikkundigen braucht es auseinandergesetzt zu werden, von welch grossem, nicht zu berechnenden, Vortheile für die spätere Ausbildung und Fortschreitung der musikalischen Kunst die Erfindung der fünf Linien gewesen ist, so materiell unbedeutend sie auch auf den ersten Blick scheinen mag. Ob es, im Falle Guido sein Liniensystem, welches sich eben dadurch, dass es bereits achthundert Jahre und unverändert existirt hat, von keinem andern verdrängt worden ist, als das vollkommenste bewährt hat, nicht entdeckt hätte, einem andern gelungen wäre, eine ähnliche, gleich zweckmässige, Erfindung zu machen, möchte sehr zu bezweifeln stehen.

Jetzt entsteht die Frage: Wann und von wem ist der figurirte Gesang, welcher nur in Folge des bereits vorhandenen Liniensystems entstehen konnte, erfunden worden, und was eigentlich ist dieser Gesang? Liest man die älteren musikalischen Schriftsteller mit Aufmerksamkeit nach, so wird man gewahr, dass sie sich sowohl in Hinsicht der Entstehung, wie der eigentlichen Bedeutung desselben, widersprechen. Wahrscheinlich zieht die Ungewissheit über die eigentliche Natur dieses Gesanges auch die Ungewissheit über die Epoche seiner Erfindung nach sich. Dass nicht allein die älteren Autoren den Canto armonico (a più voci oder in consonanze) mit dem Canto figurato, entweder der That, oder bloss dem Namen nach, verwechseln; sondern, dass auch heutiges Tages noch, und zwar bey sehr gelehrten Musikliteratoren und Componisten, der Begriff leider nicht bestimmt ist, davon hat mir der mehrerwähnte Hr. D. Giuseppe Baini das allerauffallendste Beyspiel gegeben. Ich hatte ihm, Behufs der Abfassung dieser Abhandlung, unter mehren schriftlichen Fragen, auch die vorgelegt: „Wann hat, historisch erwiesen, der figurirte Gesang seinen Anfang genommen?“ Hr. Baini hatte die Gefälligkeit, mir darauf folgende schriftliche Antwort zu geben, welche ich in der Ursprache hersetze, um durch keine verschiedene Nüancirung der hinzugefügten Uebersetzung den Worten einen abweichenden Sinn unterzulegen: „Sul bel principio del secolo decimoquarto, cioè nel 1310, già era in gran moda: e gli, artifizj tanto riguardo alla combinazione di diverse figure, quanto di diversi tempi, o misure, o ritmo, non potevano avere meno di cento anni. Jo, senza esitare, gli do anche altri anni cento, e lo porto al principio del secolo undecimo: e se avessi da disputarne, non mi mancherebbero prove di fatto, da trovarlo anche molto prima del Mille. (Er war schon gleich zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, das heisst, um's Jahr 1310, stark im Gebrauche; auch konnten die verschiedenartigen künstlichen Figuren-, Takt- und rhythmischen Verflechtungen nicht weniger, als hundert Jahre, alt seyn. Ich lege ohne weiteres noch ein Säculum hinzu und versetze ihn in die ersten Jahre des eilften Jahrhunderts; ja, es würde mir, hätte ich meine dessfallsige Meinung zu vertheidigen, nicht an materiellen Beweismitteln fehlen, ihn selbst noch früher, als im Jahre Tausend, nachweisen zu können.“) Als ich darauf, abermals wieder schriftlich, bey Hrn. Abbate Baini anfragte, worin diese materiellen Beweise beständen, antwortete er mir: „Veggasi l'Op. intit. Scriptores Ecclesiastici de Mus. sac. di Martino Gerbert, e si troveranno scrittori, che prima del Mille parlano già di Composizioni a 3, a 4, a 5 voci („Schlagen Sie die Scriptores Ecclesiastici de Mus. sac. von Martin Gerbert nach, und Sie werden Schriftsteller darin finden, welche schon vor dem Jahre Tausend von drey- vier- und fünfstimmigen Compositionen reden.“) Wer diese beyden Aeusserungen des Hrn. D. Baini auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit liest, dem muss ohne Weiteres deutlich werden, dass derselbe den figurirten Gesang mit dem mehrstimmigen für eine und eben dieselbe Sache hält. Schon früher hatte mir der genannte Hr. Abbate auf meine Anfrage über die Zeit der Entstehung des Canto armonico folgende Auskunft gegeben: „Circa la metà del secolo settimo questi Suddiaconi Cantori addottarono nel canto l'Armonia, e le Funzioni dei Papi incominciarono a risuonare con Canti armonici (gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts begannen die Subdiaconen (oder Sänger) der päpstlichen Kapelle, die Harmonie in ihren Gesang aufzunehmen und von da an hallen die päpstlichen Kirchenfunctionen von harmonischen Tönen wieder.“) Auf meine abermalige Anfrage, was Hr. Abbate Baini eigentlich unter Canto armonico verstehe, erhielt ich folgende, fast die wahrhaft Socratisch-kindliche Nachweisung: „Intende (nämlich er, Hr. Baini) due o più voci, che cantando contemporaneamente diverse note, danno un risultato gradevole all'orecchio,

che si chiama Armonia (er versteht zwey oder mehre Stimmen darunter, welche, zu gleicher Zeit, verschiedene Töne singen, wodurch eine, dem Ohre schmeichelhafte Wirkung hervorgebracht wird, welche man Harmonie nennt.") Natürlich nahm ich mir die Freiheit, Hrn. Baini auf die Verwechselung des Canto figurato mit dem Canto armonico aufmerksam zu machen, äusserte aber zugleich, dass, wenn keine solche Verwechselung beyder Begriffe existire, wenn im Gegentheile beyde eins wären, aus seiner Aeusserung hervorgehe, dass der Canto figurato schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts vorhanden gewesen. Darauf antwortete Hr. Abbate Baini, einigermaassen im Harnisch: „Ho asserito, che circa il Secolo VII. si cantava armonicamente, cioè a più voci. E ciò si può dimostrare ad evidenza. Nego, che il Canto figurato non sia che il canto a più voci. Li Cantori Pontificj, quando cantano il Canto Gregoriano nelle ferie, cantano armonicamente, cioè a più voci, e non cantano il canto figurato. Ma se il canto armonico (man merke hier wohl auf) a più voci voglia dirsi in genere latamente (soll wohl heissen: in senso lato) canto figurato, sarà anche verissimo che nel Secolo VII. circa già si cantava il canto figurato (Ich habe behauptet, es sey schon um das siebente Jahrhundert harmonisch, das heisst, mehrstimmig gesungen worden. Letzteres kann bis zur Evidenz dargethan werden. Ich läugne, dass der figurirte Gesang nichts anders, als der mehrstimmige Gesang sey; denn, wenn die päpstlichen Sänger an den hohen Festtagen den Gregorianischen Gesang singen, so singen sie harmonisch, das heisst, mehrstimmig, singen aber keinen figurirten Gesang. Will man aber den harmonischen oder mehrstimmigen Gesang im weitläufigsten Sinne einen figurirten Gesang nennen: so bleibt es ebenfalls ausgemacht, dass schon um das siebente Jahrhundert der figurirte Gesang im Gebrauche war)."

Wenn ich hier die Aeusserungen des Hrn. Abbate Baini, der, wie schon gesagt, einer der grössten jetzt lebenden Componisten im Style alla Capella und zugleich einer der scharfsinnigsten und gelehrtesten Literatoren der italienischen Musikgeschichte ist, in ihrem ganzen wörtlichen Umfange angeführt habe, so ist es geschehen, um durch ein auffallendes Beyspiel meine obige Meinung, dass selbst die denkendsten Musikkenner von den ältesten christlichen Musiksystemen keinen deutlichen Begriff haben, oder unwillkürlich in eine verwirrte Ansicht verfallen, in's Licht zu setzen.

Viele meiner Leser (und unter diesen wahrscheinlich manche ausübenden Musiker) dürften, gleich den italienischen Literatoren, über die eigentliche Bedeutung der genannten drey Gesangarten in Zweifel seyn. Ihretwegen will ich hier eine Erklärung derselben hersetzen, wie sie mich, nach den darüber angestellten, reiflichen Nachforschungen, die wahrscheinlichste dünkt. Canto firmo war der von dem griechischen Tempel- auf den christlichen Gottesdienst übergetragene, Gesang, dessen Töne, ausgenommen da, wo die Quantität (Länge oder Kürze) der darüber gesungenen Sylbe von selbst eine Nüancirung hervorbrachte, stets von derselben Dauer waren, also stets nur eine und ebendieselbe Geltung hatten. Aus diesem Grunde musste er sowohl ohne Tempo und Taktabtheilung, als ohne Rhythmus und musikalische Phraseologie seyn. Unter ersterem verstehe ich den Ort, wohin in einer musikalischen Phrase die natürliche Dehnung im Vortrage fällt, unter letzterer den jedesmaligen Abschluss oder die Beendigung desselben. Der Ausdruck Canto firmo scheint mir weit späteren Ursprunges, als der Gesang selbst, und wahrscheinlich erst mit der Entstehung des Canto armonico oder gar erst des Canto figurato in Gebrauch gekommen zu seyn.

Es war natürlich, dass, da man die Consonanzen kannte, der Canto firmo bald zu einem mehrstimmigen werden musste. Er blieb übrigens, diese Verschiedenheit ausgenommen, ganz so, wie er gewesen war. Man nannte ihn Canto armonico oder Canto in consonanze. Dass wir vom harmonischen Gesange keine frühere Spur vorfinden, als zu Anfange des siebenten Jahrhunderts unter Gregor dem Grossen, beweisst nicht, dass nicht schon vor dieser Zeit mehrstimmig gesungen worden seyn sollte. Es ist kaum zu glauben, dass man sich während mehr denn zweyhundert und funfzig Jahren in den beschränkenden Unisonus eingeengt haben sollte, welcher, eben weil ihm die oben angeführten, den Canto figurato bezeichnenden, Eigenschaften abgingen, allen musikalischen Sinn tödten musste. Die Anwesenheit der letzteren im deutschen Chorale macht es möglich, dass dieser im Einklange vorgetragen werden kann, ohne Ueberdruss zu erregen; zu geschweigen, dass selbst hier von einem kleinern Theile der Gemeinde in Consonanzen gesungen wird. Man dürfte fragen, warum es mir unmöglich scheine, dass die Christen drittehalbhundert Jahre den Ein-

klang beybehalten haben sollten, da doch, während der ganzen Dauer der politischen und religiösen Cultur der Griechen, bey diesem Volke keine andere Art des Gesanges vorhanden gewesen? Auf diese Frage, deren Gegenstand, obgleich nicht direct hierher gehörend, vom höchsten Interesse ist, will ich kurz, aber (wie mich dünkt) genügend, antworten. Es kömmt hier auf nichts Geringeres, als darauf an, den gänzlichen Unterschied, welcher zwischen dem, was man griechische Musik oder Gesang nennt und der modernen Musik darzuthun, woraus sich, als Resultat, die Beantwortung der aufgeworfenen Frage von selbst ergeben wird. Das Leben der Griechen, wie jedes gebildeten Volkes, ging aus ihrer Religion hervor: diese war rein positiv, und rein positiv musste daher auch ihr Leben seyn. Daher die Activität ihres Charakters, daher ihr thätiger Genuss des Lebens. Was sie empfanden, Freude oder Schmerz, ward so deutlich von ihnen verstanden, dass sie nur Einer Sprache, der Wortsprache nämlich, bedurften, um es auszudrücken. Dass sie diesem Wortausdrucke bey religiösen oder politischen Feyerlichkeiten, oder bey eigener erhöhter Gemüthsstimmung, eine Regel gaben, war bloss äusseres, mechanisch-künstliches Bestreben, ein materielles, durchaus kein geistiges Bedürfniss, an dessen Befriedigung sie daher auch kein geistiges, sondern nur materielles Interesse nahmen. Diese Regel bestand in nichts anderm, als, dem Sylbenlaute eine verstärktere Existenz in Zeit und Raum zu geben, das heisst, die gesprochenen Töne länger anzuhalten und häufiger in der Höhe und Tiefe abzuwechseln, als es in der gewöhnlichen Rede zu geschehen pflegte. Ganz anders verhält es sich mit der christlichen Religion und mit der, aus derselben hervorgehenden, neueren Musik. Die Christen, ihren Gott nicht, wie die Griechen, in Zeit und Raum, noch weniger in der positiven Gegenwart, erkennend, sondern ihn bloss durch die Offenbarung ahnend, mussten, im unendlichen Schmerze darüber, durch eigene sterbliche Hinfälligkeit unfähig zu seyn, den grossen Schöpfer Himmels und der Erde im Geist und in der Wahrheit anzuschauen, ihren trauernden Geist nach innen kehren, und, statt der Freude am Genusse der physischen Existenz ihrer Gottheit, die blosse ahnende Sehnsucht nach demselben in sich erzeugen. Was sie empfanden, gelang ihnen nicht, durch die Sprache auszudrücken; sie fügten also nach und nach zum Sinne der Worte die ahnungsvolle Bedeutung und die ästhetische und harmonische Annehmlichkeit der Töne hinzu. So entstand, aus dem positiven Declamationsmaterialismus der Griechen nach und nach das geistig verschlungene musikalische Labyrinth des christlichen Gesanges. Wenn jenem sein harmonie-, melodie- und taktloser Einklang alles in allem war, so musste der christliche Gesang bald aus dem Canto firmo zum Canto armonico, von diesem zum Canto figurato und in contrappunto werden. Erstere beyden Singweisen wurden, wie schon gesagt, bis zur Erfindung des figurirten Gesanges bloss durch die über die Sylben gesetzten, anfangs griechischen, von Gregor dem Grossen an lateinischen Buchstaben ausgedrückt.

Was ist der Canto figurato? Nichts anders, als der Canto firmo, jedoch, statt der Buchstaben, in Noten auf oder zwischen fünf Linien geschrieben, mit verschiedenen Geltungen und in Takte abgetheilt. Er erhielt seinen Namen daher, weil man die neuen Noten, welches leere oder vollgefüllte, gerade stehende oder verschobene, Quadrate, mit Strichen, Schwänzen und Puncten versehen waren, Figuren nannte. Dass die Zeit der Erfindung des figurirten Gesanges ungewiss ist, haben wir weiter oben gesehen. Wie viel oder wenig man davon auch dem Guido von Arezzo zuschreiben mag; so scheint ihm wenigstens die Entdeckung des Liniensystems niemand mit Recht streitig machen zu können. Was aber heissen in der oben aus dem *Compendium des Johannes de Muris* angezogenen Stelle die Worte: „Post hunc Magister Franco, qui invenit in cantu mensuram figurarum? Wird hier unter mensura die Taktabtheilung oder die Geltung der Noten verstanden? Erstere kann damals, wie noch lange nachher, nicht Statt gefunden haben, da der Styl alla Cappella, in welchem nur die gleichen, durchaus nicht die ungleichen Taktarten gebräuchlich sind, ihrer nicht bedurfte, und die Kammer- oder Theatermusik erst dreyhundert Jahre später in die Mode kam. Mensura bedeutet hier also offenbar die Geltung der Noten. Somit wäre der unbezweifelte Beleg (dürfte man sonst der Versicherung des de Muris Glauben beymessen) vorhanden, dass Guido von Arezzo nur das musikalische Liniensystem erfunden habe. Wenn aber die Geltung der Noten oder der Figuren von Franco herrührt, wer ist dann der Urheber der Figuren selbst? Nicht Guido von Arezzo? Und wenn nicht, was setzte denn dieser zwischen seine neuen, von ihm erfundenen Linien? Rührt aber die Geltung der Noten, wie

die Stelle des erwähnten *Compendii* andeutet, von Franco her; so kann Johannes de Muris ohnmöglich der Erfinder der verschiedenen Notenfiguren seyn. Dennoch wird letzteres von Antimo Liberati, der etwa dreyhundert Jahre nachher lebte, ganz bestimmt versichert. Man muss also annehmen entweder, dass obiges Compendium nicht von Johann de Muris herrührt, oder dass er wirklich nicht der Erfinder der Notenfiguren ist (denn sonst stände nicht wohl zu begreifen, wie eine so wichtige, von ihm gemachte Erfindung darin nicht ihm, sondern einem dritten, zugeschrieben werden könnte), oder endlich, dass Antimo Liberati sich geirrt habe. Letzteres scheint mir aber, unter allen, am wenigsten glaubbar; denn zu Liberati' Zeiten war die musikalische Kunstgeschichte schon aufgehellt genug und zu sattsamer Reife gelangt, um gegründete Meinungen über die Entstehung des Gesanges zuzulassen. Ich habe diese verschiedenen und sich unter einander widersprechenden Angaben anführen wollen, nicht, um einer oder der andern beyzutreten, sondern um die Leser in das Dunkel schauen zu lassen, welches die frühere theoretische Geschichte der Musik umgiebt. Doch berge ich nicht, dass mir die Erfindung der Geltung der Noten weit später, als in die Zeiten Franco's, zu fallen scheint, weil man fast annehmen müsste, der Gesang habe, trotz seinen beyden wirksamsten Hebeln, dem Liniensystem und der Quantität der Töne, in Zeit von vierhundert Jahren wenige, oder vielmehr gar keine Fortschritte gemacht, sondern sey im Stillstande verblieben. Franco lebte am Ende des eilften Jahrhunderts. Ueber seine Herkunft (einige halten ihn für einen Deutschen, andere für einen Franzosen, andere für einen Niederländer, andere gar für einen Italiener) ist eben so viel Dunkel verbreitet, als über seine musikalischen Erfindungen. Wie viel oder wenig Antheil übrigens Johannes de Muris, welcher um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts als Professor an der Sorbonne zu Paris lebte, an der Entdeckung oder Vervollkommnung des Canto figurato habe, muss aus den eben angeführten Gründen dahin gestellt bleiben. Dass von Guido bis auf de Muris, also in einem Zeitraume von mehr denn dreyhundert Jahren, der Gesang keine bedeutenden praktischen Fortschritte gemacht habe, sondern vielmehr bloss in theoretische Pedantismen und gelehrte Spitzfindigkeiten ausgeartet sey, ergiebt sich aus der Menge von musikalischen Literatoren, welche in dieser Epoche entstanden sind, und daraus, dass man mit Bestimmtheit auch nicht einen einzigen praktischen Componisten darunter nachweisen kann.

Canto in Contrappunto scheint in der älteren Schule etwas Anderes bedeutet zu haben, als was wir jetzt darunter verstehen. Alle diejenigen Stücke, welche von der päpstlichen Kapelle, wie es ihre verschiedenen älteren Verordnungen nennen, im Contrapunkte gesungen werden, sind Imitationscompositionen, das heisst solche, in welchen eine Stimme der andern eine Passage in derselben Rhythmik, nur in der entgegengesetzten Bewegung, das heisst, die untere hinauf und die höhere herunter, nachsingt. Die älteren Benennungen für Contrapunkt, Controcanto, auch Discanto (besonders im Französischen Déchant), scheinen auf diese eigentlich ursprüngliche Natur desselben hinzudeuten. Controcanto heisst Gegengesang; ein Gegengesang (analog mit Gegenrede) ist aber kein Mit- sondern Nachgesang, wo also die Stimmen nicht mit sondern eine nach der andern singen. Denselben Sinn, nur anders ausgedrückt, scheint die Benennung Discanto (Déchant), absteigender Gesang, zu haben. Ueber den Erfinder des Contrapunkts sind die Meinungen der älteren musikalischen Schriftsteller eben so getheilt, als über den ersten Entdecker des figurirten Gesanges. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Guido von Arezzo ihn eingeführt habe. Denn da der Contrapunkt, im obigen Sinne, so wie in jedem Sinne genommen, schon eine Hinneigung zur musikalischen Phraseologie, zur Rhythmik und zur Melodie war; so liesse sich, wie schon angemerkt, trotz der ungünstig einwirkenden politischen Umstände, welche diese Geschichtsepoche bezeichnen, kaum begreifen, wie die Gesangskunst in einem so langen Zeitraume von Guido bis zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, also in einem Zeitraume von vierhundert Jahren, keine bedeutenderen Fortschritte gemacht habe. Ich bin daher geneigt, denjenigen beyzustimmen, welche die erste Entstehung des Contrapunkts zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts setzen. Auf diese Weise befände sich die Ausbildung des Gesanges, so wie sie sich von Johannes de Muris bis auf Christoph Morales, diesen grossen Vorläufer Palestrina's, gestaltet hat, mit sich selbst im Einklange. Ob ersterer der wirkliche Erfinder des Contrapunkts, oder nur der Verbesserer desselben ist, möchte eben so schwer auszumitteln seyn, als, wie viel Antheil ihm an der Entdeckung oder Ausbildung des figurirten Gesanges zuzuschreiben ist. Wäre die Sage gegründet, dass

Johannes de Muris zuerst das Wort Contrapunkt, welcher bis dahin Contracanto geheissen, gebraucht habe; so ergäbe sich daraus, dass diese Gesangsart schon vor ihm in Gebrauch gewesen sey, zugleich aber auch, dass, der bisherigen Meinung gerade zuwider, die ersten Zeichen (Noten) des figurirten Gesanges die Quadrate gewesen, nachher aber, wahrscheinlich ihrer unbequemen und mühsamen Bildung wegen, von Johann de Muris in Punkte, ohne und mit einem oder mehren Schwänzen, umgeändert worden seyen. Sonst liesse sich schwer begreifen, wie er den Ausdruck Gegenpunkt habe in die Mode bringen können.

Die Fortsetzung folgt.

Nachrichten.

Dresden, vom Januar bis Ende April. Die italienische Oper gab während dieser vier Monate folgende Neuigkeiten: den 5ten Febr. *Elisa e Claudio*, Oper in zwey Akten von Mercadante (einmal). Bey einer künftigen Wiederholung vielleicht mehr davon.

Den 5ten März *Teobaldo ed Isolina*, romantisches Melodrama in zwey Akten, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi (siebenmal). Diese Oper, welche schon früher, wie bekannt, in Italien so viel Glück machte, machte auch bey uns furore. Der Componist hat sich Mühe gegeben, ein interessantes und effektvolles Werk im grossartigen Styl zu liefern. Ist nun gleich dieser Styl, wie bey mehren neueren italienischen Componisten, ziemlich stark à la Rossini, welches sich nun einmal bey einer Oper, die für Italien geschrieben ist, nicht vermeiden lässt, so kommt er doch auch der deutschen Musik etwas näher. Für die Sänger ist gesorgt, dass sie durch glücklich erfundene Melodie gefallen und durch Passagen glänzen können, ohne durch übertriebene Höhe zum Schreyen gezwungen zu seyn. Die Ausführung war von Seiten der Sänger und des Orchesters vortrefflich. Dem. Palazzesi als Isolina gefiel, ihrer wunderschönen Stimme wegen, wieder ausserordentlich. Ausgezeichnet war auch Dem. Funk als Teobaldo und Hr. Bonfigli als Boemundo. Dass Componist und Sänger mehrmals hervorgerufen wurden, versteht sich von selbst.

Wiederholt wurden folgende acht Opern von Rossini: *Cenerentola* (zweymal). Dem. Palazzesi als C. hatte sich zwar mehres in dieser Oper, welches für ihre Stimme offenbar zu tief war, ändern müssen, sang aber demohngeachtet diese Partie vortrefflich und mit dem ausdrucksvollsten Vortrage. Die Oper gewann diessmal noch dadurch, dass die Dem. Veltheim und Miller die Clorinde und Tisbe sangen. — *Otello* (zweymal). Die Oper gefiel wieder sehr. — *Zelmira* (dreymal), fortwährend mit vielem Beyfall. — *L'inganno felice* (zweymal). Ein Hr. Moriani machte als Bertrando einen ersten theatralischen Versuch. Keine üble Figur, aber schwache tonlose Tenorstimme. Im Vortrag und im Spiele liess er fast noch alles zu wünschen übrig. — *Tancredi* (dreymal). — *Ricciardo e Zoraide* (einmal). — *L'Italiana in Algieri* (zweymal) — *La gazza ladra* (einmal). — Ferner wurden wiederholt: *La Dama Colonello* von Raimondi (einmal). — *Margherita d'Anjou* von Meyerbeer (zweymal). Hr. Relandini, ein bey der italienischen Oper neu angenommener Tenor, trat als Lavarenne hierin zum erstenmal auf. Seine Stimme gleicht mehr einem Bariton als Tenor, er hat wenig Höhe und die Tiefe klingt oft zu rauh. Der Vortrag und die Stimme selbst sind noch nicht ausgebildet, und seine Aussprache ist zu scharf accentuirt. Vielleicht bessert er sich in der Folge, wenn er den Gesang mehr studirt haben wird. Vorjetzt erhielt er keinen Beyfall.

Bey der deutschen Oper, welche diesen Winter über fortwährend mit Krankheiten mehrer Sängerinnen zu kämpfen hatte, waren neu: am 15ten Januar *Faniska*, Oper in drey Akten von Cherubini (zweymal). So interessant und ausdrucksvoll auch die Musik im Einzelnen ist, so scheint sie doch zu wenig dem Theater angemessen. Die Instrumentalpartie ist schön, gleicht aber durch ihre zu grosse Ausarbeitung mehr einer Symphonie mit Gesang. Die oft zu langen Ritornelle bey mehren Arien hätte man wohl ohne Schaden etwas abkürzen können. Der Beyfall war nicht gross. Mad. Devrient als Faniska sang und spielte recht gut. Ein gleiches gilt von Hrn. Bergmann als Rasinsky. Hr. Meyer als Zamosky trug seine erste, für den Sänger ungemein schwere Arie sehr sicher vor. — Am 24sten Februar *der Holzdieb*, Oper in einem Akte von Fr. Kind, die Musik vom Hrn. Musikdirector Marschner (einmal). Text und Musik haben nicht gefallen; keine Hand hat sich zum Beyfallspenden gerührt. — Das Nämliche gilt von der am 17ten März gegebenen Oper: *Ein Abend in Madrit*, oder *das verborgene Fenster*, nach dem Französischen (einmal). Die Musik dazu von G. P. Schmidt ist

ganz uninteressant und leer, und dient nur, das an sich nicht bedeutende Stück ohne Noth zu verlängern.

Wiederholt wurden: *Euryanthe* (zweymal) fortwährend mit vielem Beyfall. Mad. Devrient tremulirt immer noch mit der Stimme. Dieses Mittel des Ausdrucks sollte sie wenigstens nicht zu oft, besonders in der Scene am Bach im dritten Akte, anbringen, sondern höchstens am Schluss der Cavatine anwenden. — *Jessonda*, Oper von Spohr (zweymal). Immer noch schenkt unser Publikum dieser schönen Oper keinen besondern Beyfall, und sie wird doch so vortrefflich ausgeführt! Namentlich wird das Terzett am Schlusse des ersten Aktes wohl selten so zart und rein vorgetragen werden, wie hier durch Mad. Devrient, Dem. Veltheim und Hrn. Bergmann. Hr. Risse sang bey der letzten Wiederholung dieser Oper den Oberbraminen mit einer nicht starken, doch angenehmen Stimme. — *Der Schnee*, Oper von Auber (zweymal). Dem. Veltheim sang die Bertha. — *Der Freyschütz* (dreymal). — *Don Juan* (zweymal). Die Elvira war durch Dem. Funk sehr würdig besetzt. Dem. Miller war im Gesang und Spiel ein sehr braves Zerlinchen. — *Die Entführung aus dem Serail* (einmal). — *Joseph und seine Brüder* (zweymal). Dem. Miller sang den Benjamin recht gut. — *Johann von Paris* (zweymal). Dem. Veltheim sang die Prinzessin und Mad. Müller den Olivier. Bey der zweyten Wiederholung aber sang Dem. Funk die Prinzessin, Dem. Miller den Olivier, Dem. Castelli die Lorezza, und Hr. Bergmann den Johann; desshalb erhielt diese letzte Vorstellung ungemeinen Beyfall.

Unter den fremden Künstlern, welche bey uns Gastrollen gaben, nennt Ref. zuerst Hrn. Forti, Hof-Opernsänger aus Wien. Er gab den Lysiart in *Euryanthe*, den Otello in der Oper gleiches Namens, italienisch, den Graf von Neuburg im *Schnee* und den Don Juan; letztere Rolle zweymal. Er erhielt bey uns wegen seiner umfangreichen angenehmen Stimme und wegen seines vortrefflichen Spiels sehr viel verdienten Beyfall, und wurde mehrmals hervorgerufen. Ohne Zweifel war er der beste Don Juan, den wir jemals hier gesehen haben. — Ihm folgte Hr. Haberkorn, der den Osmin in *der Entführung* und den Jacob in Méhuls Oper gleiches Namens sang. Weder Stimme noch Declamation waren besonders, auch stiess er etwas mit der Zunge an. — Hr. Schimon, königl. bayerscher Kammersänger, gab den Max im *Freyschütz* (zweymal) und den Johann im *Johann von Paris*. Er erhielt wenig Beyfall. — Hr. Hausser vom Cassler Theater gab folgende Rollen mit vielem Beyfalle: den Lysiart in *Euryanthe*, den Tristan d'Acchuna in *Jessonda* und den Seneschall im *Johann von Paris*. Er besitzt eine angenehme Stimme und gutes Spiel, ist ein vielseitig brauchbarer Sänger und wird, wenn er, wie verlautet, bey uns engagirt ist, sehr willkommen seyn.

Concerte gaben: den 20sten Januar Hr. Kammermusikus Dotzauer, welcher selbst ein Capriccio von seiner Composition so wie sein jüngerer Sohn Variationen auf dem Violoncell recht brav vortrug. Sein älterer Sohn spielte Kalkbrenners Fortepiano-Concert in D♭ fertig und nett. — Den 15ten April Hr. Kammermusikus G. H. Kummer, welcher ein Fagottconcert blies. Sein Sohn spielte ein Fortepianoconcert von Czerny und Variationen von Klengel ziemlich fertig. Das Concert war sehr besucht. — Den 22sten April Mad. Mezner, welche ehemals bey der hiesigen deutschen Oper angestellt war. Sie sang einen Bolero von Caraffa, Variationen von demselben Componisten und eine Arie aus *dem Zauberglöckchen*. — Am 8ten März spielte der sächs. meinung. Kammermusikus Hr. Knoop im Theater ein Divertissement für Violoncell von Dotzauer und B. Rombergs Variationen über schwedische Lieder, sicher, rein und mit angenehmem Ton. Er gefiel sehr.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte — — *von Fr. Kittan*. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 12 Gr.)

Hr. K. scheint in der Composition nicht eigentlich Schule gemacht zu haben; schon die Orthographie, Seite 4, letzte Zeile der Klavierstimme, zeigt das an: aber er versteht, gute Texte zu wählen und dieselben in angenehmem, fliessendem Gesange, wenn auch nicht immer originell, doch immer passend auszudrücken. Auch die Begleitung ist nicht ohne Interesse; und dabey alles leicht und gefällig, wie das bey solcher Behandlungsart ganz recht ist. Gerade die beyden allereinfachsten Lieder S. 5 und S. 7, gefallen dem Rec. am besten. Das Werkchen wird Freunde und Freundinnen finden; sie sind ihm zu gönnen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten May. №. 21. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Kehre ich jetzt zu der Geschichte des Gesanges zurück, wo ich sie oben abgebrochen habe.

Wenn man erwägt, dass unter allen Männern, welche sich nach Guido von Arezzo bis zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts um den Gesang verdient gemacht haben, ausser einigen Toskanern, kein einziger Italiener, wenigstens von Namen, befindlich ist, wenn wir sehen, dass die Theorie des Gesanges, abgerechnet, was man in Toscana darin leistete, eigentlich nur im Auslande, das heisst, in den Niederlanden und in Spanien immer mehr ausgebildet worden ist, so zeigt sich hierin ein merkwürdiger Bezug zwischen der Musik und Malerey. Van Eyk, Hemeling und Schorel blühten bereits in den Niederlanden in seltener Kunstvollendung, als die Römische Schule noch gar nicht existirte, und zu der Florentinischen kaum Masaccio und zu der Venezianischen kaum die Bellino's den ersten Grund gelegt hatten. So auch in der Kunst des Gesanges und der Musik überhaupt. Wir sehen im Verlaufe des funfzehnten und zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, der Reihe nach, in Florenz Antonio Squaricaluppi, Costanzo Festa (späterhin Sänger der päpstlichen Kapelle, von dem noch heutiges Tages Compositionen in derselben aufgeführt werden), Giovanni Animuccia (den Vorgänger Palestrina's als Kapellmeister der Peterskirche) u. s. w.; in den Niederlanden hingegen, ausser Johann de Muris (denn, der gewöhnlichen Meinung nach, ist dieser ein Niederländer aus Mörs und kein Franzose) und anderen, besonders Johann Tintor entstehen und ersteren zu Paris, letzteren in Neapel eine berühmte Schule gründen, ja in Rom selbst Niederländer, zum Beyspiel Johann Okenheim (der schon einen Chor oder eine Messe von sechs und dreyssig Stimmen schrieb), seinen Schüler, den berühmten Jacob Pratense Jüsquin, den oft genannten Spanier Christoph Morales und endlich den eben so berühmten Gaudimel, den Lehrer Palestrina's, vor allen anderen als Componisten und als päpstliche Kapellsänger sich auszeichnen.

Nichts destoweniger scheinen alle diese vielfältigen und mehr oder weniger verdienstlichen Bestrebungen zu keinem genügenden Resultate geführt zu haben, sondern mehr unfruchtbare speculative Theoreme hervorgebracht, als die praktische Ausübung der Kunst gefördert zu haben. Denn wir sehen schon im Jahre 1322 den Papst Johann XXII. durch eine Bulle den Canto in contrappunto in den Kirchen verbieten, weil er zu ausgeartet war und keine Regeln mehr anerkennen wollte. Ja, der Gesang scheint überhaupt von hier an bis auf Palestrina, ohngeachtet seiner beyden genannten vortrefflichen Vorgänger, Costanzo Festa und Christoph Morales, eine ganz verkehrte Richtung genommen zu haben. Denn, wenn man auch nicht geradezu die Sage, dass ihn der Papst Marcellus seiner Verderbniss wegen, habe vom Gottesdienste ausschliessen wollen, für wahr annehmen will, immer steht zu glauben, dass er damals irgend eine tadelswerthe Richtung genommen haben musste, durch welche der genannte Papst und wahrscheinlich auch seine Vorgänger gegen ihn eingenommen worden waren.

Endlich erschien Palestrina, und mit ihm begann eine neue Aera des Kirchengesanges. Ich schreibe diese Aeusserung der musikalischen Geschichte der damaligen Zeit nach, ohne, aufrichtig gesagt, ihren Sinn zu fassen. Ich kenne die Werke dieses grossen bewundrungswürdigen Meisters so gut, wie einer, und nicht aus der blossen Anschauung der todten Partituren, sondern in's Leben gerufen durch den unübertreffbar vollendeten Vortrag

der päpstlichen Sänger: seit zwey Jahren habe ich an jedem Sonn- und Festtage wenigstens eins, oft sogar mehre Stücke, von ihm singen hören. Aber mir sind auch mehre Werke von dem erwähnten Costanzo Festa und Morales, besonders von letzterem das bereits oben erwähnte, überaus schöne Motett: *Lamentabatur Jacob*, bekannt, und diese Stücke überzeugen mich jedesmal, wo ich sie von neuem höre, dass Palestrina's grosses Genie um nichts destoweniger in aller seiner Hoheit prangt, wenn man es auch nicht als einzig für sich dastehend annimmt. Sicher ist, wenigstens nach meiner Meinung, dass Morales in dem angeführten Motette als der würdigste Nebenbuhler Palestrina's erscheint. Dass dieser Componist im grossen musikalischen Publikum so gut, wie gar nicht, bekannt ist (denn dass einige Literatoren von der Existenz desselben etwas wissen, sagt nichts), lässt sich vielleicht nur daher erklären, dass die meisten seiner Werke im Brande des Archivs der päpstlichen Kapelle ein Raub der Flammen geworden seyn mögen. Ich finde, dass er im Jahre 1534 (also sieben Jahre nachher) einige Messen hat drucken lassen. Dass Palestrina nach dem Brande componirt hat, ist vielleicht der bedeutendste Vorzug, welchen er vor seinen grossen Vorgängern voraus hat. Zu letzteren müssen, ausser den bereits erwähnten weit früheren Okenheim und Jüsquin, noch Giacomo Arkadelt, der vortreffliche Madrigalencomponist um 1540, von dem insbesondere das: *Il bianco e dolce cigno cantando muore*, gerühmt wird, Carlo d'Argentilly um 1543, von dem sich Einiges im Archive der Kapelle befindet, und endlich Giov. Antonio Merula gerechnet werden.

Kehre ich jetzt zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle zurück. Es ist begreiflich, dass mit der Erfindung des figurirten Gesanges auch die Singkunst eine andere Gestalt annehmen, dass sie vom todten, erstarrten Coloss, welcher sie in der Gestalt des Canto fermo gewesen war, zu einem neuen, kräftigen Leben erwachen musste. Letzterer, von den päpstlichen Sängern vorgetragen, erscheint noch heutigen Tages als ein deklamatorisches Gebälfer, von der laut gesprochenen, oder vielmehr geschrieenen Rede durch nichts verschieden, als durch die gleiche Länge seiner Töne.

Um welche Zeit der figurirte Gesang in die Kapelle eingeführt worden ist, davon habe ich nirgends eine bestimmte Nachricht finden können. Doch scheint er daselbst gleich mit Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in Gebrauch gekommen zu seyn. Die päpstlichen Sänger erhielten durch Ausübung desselben eine Berühmtheit, welche sich nach und nach über das ganze bekannte Europa zu erstrecken begann. Denn wir sehen, dass um diese Zeit nach allen Gegenden hin päpstliche, oder doch wenigstens römische Sänger verschrieben wurden.

In dieser Zeit erhielt die Kapelle eine bestimmtere Einrichtung. Im Jahr 1057 hatte die Zahl ihrer Mitglieder, wie der Kardinal Baronio berichtet, noch bloss aus sieben Subdiaconen bestanden, welche nur dann sangen, wenn der Papst in eigener Person das Hochamt feyerte. Clemens V. hatte (1305 — 1316) als ihn die Römer zwangen, sich nach Avignon zu flüchten, die Sänger mit sich dahin genommen, und Gregorius XI. (1370 — 1378) sie von dort nach Rom zurückgeführt. Seit der Zeit scheint aber die Zahl derselben ansehnlich vermehrt worden zu seyn, besonders unter Leo X, welcher sich nach allen Seiten Italiens hinwandte, um tüchtige Subjecte für die Kapelle zu gewinnen. Von letzterem ist noch ein Brief an den Marchese von Mantua vorhanden, in welchem er diesen bittet, ihm den damals weit und breit berühmten Bassisten Michael Lucchese abzutreten. Der Brief beginnt mit den Worten: Velim, si tibi incommodum non est, ut mihi mittas etc. Paul III. (1534 — 1550) scheint sich der Kapelle insbesondere angenommen zu haben. Er vermehrte die Anzahl der Sänger, erneuerte die alte Verfassungurkunde der Kapelle (Constitutiones), welche, wie schon mehrmals erwähnt, unter seinem Vorgänger Clemens VII. (1523 — 1534) mit dem Archive verbrannt war, und ertheilte überhaupt den Sängern grosse Vorrechte.

Wie stark die Anzahl derselben bis zu dessen Nachfoger, Julius III, gewesen sey, habe ich nirgends angeführt gefunden. Von letzterem aber wird mit Bestimmtheit gemeldet, dass er sie bis auf vier und zwanzig beschränkt habe.

Unter dem grossen Sixtus V. (1585 — 1590), welcher stets die religiösen Zwecke seinen politischen oder staatswissenschaftlichen Absichten, besonders der Sparsamkeit, unterzuordnen wusste, scheint die Kapelle, wenigstens in ihrem politischen Stande, einen Rückschritt gethan zu haben. Denn nicht allein beschränkte dieser Papst abermals die Anzahl der Sänger, und zwar von vier und zwanzig auf ein und zwanzig, sondern verordnete auch, dass ihr Vorsteher, der bis dahin jedesmal ein thronbeystehender Bischof gewesen war, fortan aus der

Mitte der Sänger selbst gewählt werden sollte. Zugleich stellte er die Kapelle in allen gerichtlichen und disciplinarischen Fällen unter die Jurisdiction eines Kardinals. Der oben erwähnte Giov. Antonio Merula war der erste Kapellmeister, welcher 1587 aus den Sängern selbst gewählt ward. Von dieser Zeit an bis auf den gegenwärtigen Augenblick hat die Kapelle keine wesentliche Veränderung erlitten.

Gehe ich jetzt zu einer kurzen Beschreibung ihrer inneren und äusseren Verfassung über.

Die disciplinarische Einrichtung der Kapelle ist in der oben erwähnten Constitution, von Paul III. neu abgefasst, enthalten.

Ueber die innere künstlerische und materielle Verfassung der Kapelle habe ich mir aus eigener unmittelbarer Erfahrung folgende Auskunft verschafft. Die Anzahl der Sänger besteht aus zwey und dreyssig diensthuenden Mitgliedern, welche theils ordentliche Sänger (Cantori partecipianti), theils auf Anwartschaft stehende Sänger (Cantori soprannumerj) heissen. Erstere werden nach fünf und zwanzig Jahren pensionsfähig (sono giubilati), das heisst, sie begeben sich, mit Beybehaltung ihres ganzen Gehaltes, in den Ruhestand. Bedarf die Kapelle ihres fernern Dienstes, so erhalten sie eine Extrabesoldung, über welche mit ihnen unterhandelt werden muss. Der monatliche Gehalt der ordentlichen Sänger beträgt ohngefähr zwanzig Scudi (ein Scudo beynahe 1 Thaler 11 Groschen Sächs.). So wie die pensionirten Sänger nach und nach aussterben, rücken die supernumerären Sänger vor. Der Gehalt der letzteren beträgt monatlich zehn Scudi. Auf diese Weise geschieht es, dass die Kapelle gegenwärtig an pensionirten, ordentlichen und überzähligen Sängern über sechzig Mitglieder aufzuweisen hat, obgleich nur zwey und dreyssig Dienste thun. Diese bestehen aus acht männlichen Sopransängern (Soprani, oder, gebräuchlicher, besonders unter den Kapellsängern selbst, voci forzate, durchaus nicht mehr Musici, am allerwenigsten aber Castrati genannt), aus acht natürlichen (autentiche) Contraltisten und endlich aus eben so viel Tenoristen und Bassisten. Diess die vorschriftmässige Besetzung jeder der vier Stimmen. Befindet sich eine derselben für den Augenblick oder auf längere Zeit unvollzählig; so ist daran nicht Uebertretung des Herkommens, sondern eine oder die andere ausserwesentliche Ursache Schuld, zum Beyspiele, Krankheit mehrer der diensthuenden Sänger, oder die augenblickliche Unmöglichkeit, den Abgang einiger derselben, trotz der öffentlich ausgeschriebenen Concurse und in Folge derselben Statt gehabten Prüfungen, durch Anstellung würdiger Mitglieder zu ersetzen. Solche Fälle treten jetzt häufiger ein, als vormals, wo man stets unter einer grossen Anzahl von vortrefflichen Stimmen zu wählen hatte. Denn seitdem in den letzten dreyssig bis funfzig Jahren nicht allein die klimatischen, sondern auch die politischen und psychologischen Umwälzungen die physische und moralische Persönlichkeit des Menschengeschlechts geschwächt haben, sind selbst in Italien, obgleich immer verhältnissmässig weniger, wie in jedem andern Lande, die schönen Stimmen seltener geworden. Besonders fangen die Sopransänger an zu fehlen und werden endlich, wenn erstens die gegenwärtige, mitunter schon betagte Generation derselben ausgestorben seyn wird, durchaus unersetzbar werden. Hr. Baini antwortete mir auf meine schriftliche Anfrage: Wie sich einstens die Kapelle zu helfen suchen würde, wenn letztbesagter Fall eingetreten seyn würde, mit folgenden laconischen Worten: Deus providebit, mi fili. Freylich werden in dem hiesigen Waisenhause (Ven. Pia Casa degli Orfani) einige Knaben, an denen, in Folge zugestossener körperlicher Unglücksfälle, die Operation hat nothgedrungener Weise unternommen werden müssen, für den Gesang gebildet; einer derselben ist sogar schon als überzählig in die Kapelle aufgenommen worden, entspricht aber keinesweges der gehabten Erwartung. Die übrigen sind noch zu jung, als dass sich von dem, was sie künftig leisten dürften, jetzt schon urtheilen liesse. Längst schon sind der Regierung, besonders von dem Kapellmeister der Peterskirche, Hrn. Fioravanti, Vorschläge zur Errichtung von Knaben-Singschulen gemacht worden; allein bis jetzt hat man darauf noch keine Rücksicht genommen. Fast eben so selten, als die männlichen Sopransänger, werden die natürlichen Contraltstimmen. Einem uralten Gebrauche der Kapelle, von welchem man auch jetzt noch nicht abgehen zu wollen scheint, zu Folge dürften letztere nicht (wie sonst sehr natürlich und leicht zu bewerkstelligen seyn würde) aus der Zahl der invalid gewordenen Sopransänger genommen werden, sondern müssen, wie gesagt, natürliche Stimmen (voci autentiche) seyn. Diese aber werden, wie in Paris in der grossen Oper, so auch in Rom in der päpstlichen Kapelle, mit jedem Jahre seltener, seyen die nach und nach sich immer mehr ergebende Veränderung des Klimas, oder die höhere Stimmung

(obgleich die Kapelle durchaus einen Ton tiefer, als das respective Stück geschrieben steht, zu singen pflegt), oder andere Gründe an dieser Erscheinung Schuld.

Der Kapelle steht ein Kapellmeister vor: dieser wird, wie schon gesagt, seit Sixtus V. aus den ordentlichen Mitgliedern derselben gewählt, versieht aber sein Amt jedesmal nur ein Jahr. Er ruft die Kapitel der Kapelle zusammen, führt bey ihnen den Vorsitz und thut das ganze Jahr hindurch keinen effektiven Dienst, muss aber in der Kapelle gegenwärtig seyn. Uebrigens hat er bey den Beschlüssen, welche die Kapelle, Behufs ihrer eigenen Administration, fasst, nur eine Stimme, wie die übrigen Mitglieder. Die Stelle des Kapellmeisters ist daher mehr ein Ehren- als Dienst-Amt, und er selbst nur primus inter pares. Auch geniesst er keinen höheren Gehalt, als alle übrigen.

Ausser dem Kapellmeister, der sich, als solcher, weder um den materiellen, noch künstlerischen Theil des Dienstes bekümmert, giebt es einen Kapelldirector, welcher der eigentliche Anführer der Kapelle ist. Ihm liegt es ob, den Gesang derselben mit den verschiedenen Momenten des Gottesdienstes in Einklang zu bringen, den Takt zu schlagen, die zu singenden Stücke zu wählen, überhaupt für alles zu sorgen, was die Execution anbetrifft. Director ist jetzt der so oft erwähnte D. Giuseppe Baini, unstreitig der gelehrteste Musiker der ganzen Kapelle und aus diesem Grunde beständiger Director derselben. Er geniesst eben so wenig einen besondern Gehalt, wie der Kapellmeister.

Ferner besitzt die Kapelle einen Zahlmeister (Camerlengo) und einen Sekretär; beyde erhalten eine geringe Zulage, bekleiden aber ihre Stellen ebenfalls nur ein Jahr. Das Amt des Zahlmeisters bedarf keiner Erklärung. Dem Sekretär liegen zwey, nicht unbedeutende Pflichten ob: er ist gleichsam der Geschichtschreiber, oder der Archivar der Kapelle und muss nebenbey auch noch das Amt eines Dienstinspectors versehen. Im letztern Falle heisst er Puntatore, wahrscheinlich, weil er sich die Vergehungen der Mitglieder (Zuspätkommen, Ausbleiben, Versehen bey'm Singen u. s. w.) in dem Namenregister derselben mit Punkten anmerkt.

(Die Fortsetzung folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 3ten, im Kärnthnerthortheater, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten: Grosse musikalische Academie, worin vorkam: 1. Ouverture von Cherubini; 2. Variationen für zwey Waldhörner, von Herrn Kapellmeister Conradin Kreutzer, vorgetragen von Herrn Lewy und seinem Schüler, Robert Leser; 3. *Solo* für die Guitarre, componirt und gespielt von Herrn von Gärtner; (Quousque tandem —!) 4. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag; 5. Violin-Concert von Franz Böhm, Solospieler Sr. Majestät des Kaisers von Russland, vorgetragen von Herrn Helmesberger; 5. Vocal-Quartett (Was uns freut), in Musik gesetzt von Herrn Seipelt; 7. Ouverture von Beethoven; 8. Erinnerung an Simplon und Italien, Phantasiestück für die Flöte, nebst einem Adagio mit Harmonie-Begleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Johann Sedlaczeck, Mitglied mehrer musikalischer Gesellschaften (Rodomontaden, und Don-Quixoterien!); 9. Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Dem. Sonntag; 10. Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und gespielt von Dem. Leopoldine Blahetka; 11. Die Harmonie, achtstimmiger Vocal-Gesang von Jg. R. von Seyfried. —

Ebendaselbst am 4ten, von der Josephstädter-Schauspieler-Gesellschaft: *Arsenius, der Weiberfeind.* Herr Director Hensler, welcher genöthigt ist, in seiner Bühne wesentliche Veränderungen zu treffen, hat nämlich vom Kaiser die Erlaubniss erhalten, einige Wochen in diesem Locale Vorstellungen zu geben, weil, wie die Enthusiasten aus zuverlässigen Quellen wissen wollen, die italienischen Opern ohnehin erst wieder mit der Stagione del autunno beginnen werden. — So wird denn nun das Stadtpublikum mit möglichster Bequemlichkeit, und für einen wahren Spottpreis (die Entrée ins Parterre noble ist nicht mehr als acht Groschen Münze) von allen den Herrlichkeiten profitiren können, woran sich bisher nur der Janhagel belustigte.

Im Theater an der Wien. *„König Ottokar's Glück und Ende."* Da dieses Trauerspiel gedruckt ist, so hat auch das Theater an der Wien sich dasselbe angeeignet und recht vortheilhafte Geschäfte damit gemacht. Hier kann nur hinsichtlich der interessanten Wahl der Zwischenmusiken davon die Rede seyn. Die brillante Ouverture, welche die Melodie des Haydn'schen Volksliedes eingewebt enthält, ist von Hummel. Den Uebergang zum zweyten Act bildet Beethoven's reizendes Andante aus der D dur-Symphonie. Den dritten eröffnet, nach einer jagdmäs-

sigen Einleitung, Méhul's feurige Ouverture zu *Ariodant;* den vierten das hochtragische Allegro aus Mozarts Phantasie-Sonate in C moll, von Seyfried instrumentirt; den fünften endlich der charakteristische Entreact des dritten Aufzugs aus Cherubini's *Medea*. Sowohl die Zusammenstellung solcher ausgezeichneten Meister, als die werthvollen Tonstücke an und für sich verschaffen dem Kunstfreunde einen hohen Genuss. —

Im k. k. grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Symphonie von Beethoven (B dur); 2. Scene und Arie von Rossini; 3. Polonaise für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Beckers, Mitglied des Vereins; 4. Ouverture zu *Jessonda* von Spohr: herrlich gearbeitet, aber schwer auszuführen (weshalb manches zu wünschen übrig blieb); 5. Zweytes Finale aus *Fidelio* von Beethoven.

Am 8ten, im Theater an der Wien. Concert des königl. bayerischen Hofsängers, Herrn Fischer, und seiner Schülerin, Dem. Anna Fischer, worin vorkam: 1. Ouverture von Paer; 2. Scene und Arie von Reissiger, gesungen von Hrn. Fischer; 3. Arie aus Mozarts *Figaro*: *Dove son' i bei momenti*, vorgetragen von Dem. Fischer; 4. Rondeau für Pianoforte, von Kalkbrenner, gespielt von der zehnjährigen Josephine Seipelt; 5. Duett aus Rossini's *Turco in Italia*, vorgetragen von Herrn und Dem. Fischer; 6. Vocal-Quartett; 7. Ouverture von Meyer-Beer; 8. Arie von Pacini, gesungen von Dem. Fischer; 9. Violinsolo von Hrn. Clement; 10. Duetto von Mosca, aus der Oper: *I pretendenti delusi*, vorgetragen von Herrn und Dem. Fischer; 11. Arie aus Rossini's: *Barbiere di Seviglia*, gesungen von Hrn. Fischer; 12. Fugirter Chor aus *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried. — Der Concertgeber hat uns schon in voriger Zeit klar und deutlich bewiesen, was ein Sänger, auch ohne von seiner Stimme begünstigt zu werden, vermag; seine Schülerin steht auf einer bedeutenden Kunststufe, und ihr Vortrag ist gleich ansprechend mit dem ihres Lehrers. Ob dergleichen parlante Duetti buffi hier, ohne Costum und Spiel, an ihrem Orte sind, möchte schwerlich bejahet werden können.

Am 10ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Maria Mathilde Weiss, enthaltend: 1. Ouverture zu dem Melodram *Belisar*, von Hrn. Leon de St. Lubin; 2. Arie von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Declamation; 4. Doppel-Concert für die Hoboe und Clarinette, von Krommer, vorgetragen von Herrn und Madame Krähmer; 5. Arie von Mercadante, gesungen von der Concertgeberin; 6. Violin-Variationen über ein Thema von Cherubini, compouirt und gespielt von Herrn Jansa; 7. Arie aus Rossini's *Barbiere di Seviglia*, gesungen von Dem. Sonntag.

Im Locale des Musikvereins: Musikalische Privat-Unterhaltung des Hrn. Johann Rüttinger, worin vorkam: 1. Ouverture; 2. Grosses Concert von Kalkbrenner, gespielt vom Concertgeber; 3. Declamation; 4. Adagio und Polonaise für die Clarinette, vorgetragen vom Concertgeber; 5. Der Alpenjäger, Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt von Schubert, gesungen von Hrn. Dietze; 6. Andante und Variationen für das Bassethorn, gespielt von dem Concertgeber. Dieser präsentirte sich demnach in dreyfacher Gestalt.

Am 11ten, im landständischen Saale: Concert des Herrn Professor Merk, enthaltend: 1. Ouverture; 2. Adagio und Rondo für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Merk; 3. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag. 4. Trio concertante für Pianoforte, Violine und Cello, von Herrn Mayseder, vorgetragen von demselben, Hrn. Carl Maria von Boclet, und dem Concertgeber; 5. Vocal-Quartett; 6. Divertissement für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Merk. — Was dieser Virtuos leistet, ist bekannt. Seine Compositionen sind eben so geschmackvoll als brillant. Das Zusammenwirken in No. 4 liess nichts zu wünschen übrig. Nur solche Künstler sollten öffentliche Kunst-Ausstellungen wagen.

Am 12ten, im Saale zum römischen Kaiser: Privat-Concert zur Unterstützung einer dürftigen Familie, enthaltend: 1. Ouvertüre aus *Ferdinand Cortez* von Spontini; 2. Romanze aus *Otello*, gesungen von Fräul. Marie Henkel; 3. Rondeau von Mayseder, gespielt von Hrn. Zäch; 4. Vocal-Quartett; 5. Klavier-Concert von Ries (A moll), vorgetragen von Fräul. Schatt; 6. Variationen aus *La Molinara*, gesungen von Fräul. Marie Henkel; 7. Preghiera, aus Rossini's *Mosè in Egitto*, vorgetragen von Fräul. Henriette und Marie Henkel, Hrn. von Mayer, Hoffmann, und dem Chor. —

Am 14ten, im landständischen Saale: Viertes Concert spirituel, in welchem aufgeführt wurde: 1. Beethoven's Symphonie in A dur (höchst feurig und präcis); 2. Drey Hymnen (Missa) nebst Offertorium, für zwey Orchester und zwey Sängerchöre, vom Ritter von Winter. Diese Musik scheint für ein Hoffest geschrieben, denn die Stücke sind grösstentheils kurz, mehr glänzend, als im wahren Kirchenstyl gehalten. Die beyden Orchester, in

diesem Locale zur linken und rechten Seite aufgestellt, waren nur durch einen unbedeutenden Zwischenraum getrennt; daher konnte auch die Trennung nicht völlig die beabsichtigte Wirkung haben. Das Offertorium ist ein langes Concertantstück, einzig auf die Virtuosität der Solisten berechnet. Schöner, melodischer Gesang fehlt bey diesem Meister niemals. 5. Chor aus *Timotheus* von Händel.

Am 15ten, im Theater an der Wien, zum Vortheil der Mad. Sonntag, das Lustspiel: *„Der Lügner und sein Sohn*; zum Beschluss: ein aus mehren Instrumental- und Gesangstücken bestehendes Quodlibet. Die Beneficiatin, welche vielleicht gegen drey Vierteljahre nicht auf der Bühne erschien, wirkte auch diessmal, durch Krankheit (wie es hiess) verhindert, nicht mit; dafür entschädigte reichlich ihrer Tochter und Hrn. Jäger's reizender Gesang. —

Im Leopoldstädter Theater: ein Scherz- und Zauberspiel in zwey Aufzügen: *„Jupiter in Wien“* nebst einem Vorspiel, von Toldt; Musik von Ignaz Schuster, zu dessen Vortheile diese Vorstellung Statt fand. — Requiescat in pace!

Am 17ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Abschieds-Concert der Dem. Henriette Sonntag, enthaltend: 1. Ouvertüre, von Cherubini; 2. Arie mit Chor, von Mercadante (*Vieni, bell' idol mio*), gesungen von der Concertgeberin; 3. Violoncellvariationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Merk; 4. Duett von Rossini, gesungen von der Concertgeberin und Hrn. Jäger; 5. Polonaise für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Mayseder; 6. Variationen von Rode, vorgetragen von der Concertgeberin. — Das Zusammenwirken so ausgezeichneter Talente hatte einen zahlreichen Besuch zur Folge, welcher mit dem gespendeten Beyfall im schönsten Verhältniss stand. Ohne einen prophetischen Geist zu besitzen, lässt sich mit Gewissheit vorhersagen, dass die jugendliche, so reich begabte Künstlerin allenthalben der freundlichsten Aufnahme versichert seyn darf.

Im landständischen Saale: Concert des 13jährigen Knaben Joh. Promberger, worin vorkam: 1. Ouvertüre von Pär; 2. Adagio und Rondeau (D moll), von Kalkbrenner, vorgetragen auf dem *Sirenion*, einem, von dem Vater des Kleinen erfundenen und verfertigten Tasteninstrumente; 3. Violoncellvariationen, gespielt von Hrn. Böhm; 4. Arie von Coccia, gesungen von Dem. Schröder; 5. Grosse Variationen für das Sirenion und Waldhorn, mit Orchesterbegleitung. — Ref., welchen das Concert der Dem. Sonntag hinderte, auch das erstgenannte zu besuchen, vermochte nichts Befriedigendes über jenes neue Phänomen unsers erfindungsreichen Jahrhunderts zu erfahren.

Am 22sten, ebendaselbst: Concert des Flötenspielers, Hrn. Sedlaczeck, enthaltend: 1. Beethovens Ouvertüre zu *Egmont*; 2. Adagio (H dur) und Rondeau (E dur) für die Flöte, von Lindpaintner; 3. Doppelvariationen für das Pianoforte und die Violine, von Leop. Blahetka, vorgetragen von Dem. Sallamon und Hrn. Leon de St. Lubin: 4. Kriegerchor, von Hrn. Panny; 5. Caprice für die Flöte (Erinnerung am Simplon etc.); 6. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Franchetti; 7. Declamation; 8. Neue Flötenvariationen. — Dem Concertgeber missglückte heute manches; die Passagen wollten nicht rund heraus. Dem. Franchetti sang recht artig. No. 3. gelang vorzüglich. —

Am 24sten, im Saale des Hrn. Streicher: Privat-Concert des Hrn. Professor Würfel, worin vorkam: 1. Ouvertüre zu der Oper *Rübezahl*; 2. Pianoforte-Concert; 3. Arie aus *Rübezahl*, gesungen von Hrn. Jäger; 4. Variationen über ein Schweizerlied für das Pianoforte und Horn, von Lachner, gespielt vom Concertgeber und Hrn. Lewy; 5. Duett von Rossini, gesungen von den Hrn. Jäger und Wächter; 6. freye Phantasie auf dem Pianoforte, endigend mit einem Rondo militare. — Hr. Würfel hat sich im Auslande einen bedeutenden Ruf erworben, welchen seine hiesige Kunstleistung gewiss nicht schmälern wird. Sein Spiel ist besonnen, klar, unmanierirt und durchaus gediegen. In der Ausführung der nationellen Polacca liegt viel Eigenthümliches, und wenn die Phantasie auch nicht das Resultat einer momentanen Eingebung war, so verdiente doch der schöne Fluss und die sinnige Anordnung alles Lob.

Am 28sten, im Theater an der Wien, zum Vortheil des Pensions-Instituts: *Ugolino*, neu in die Scene gesetzt. Die mehre Jahre nicht gehörte, ausdrucksvolle und melodiereiche Musik (von Seyfried) gewährte den Kunstfreunden wieder einen hohen Genuss.

Im Locale des Musikvereins: Privat-Concert zu einem wohlthätigen Zweck, enthaltend: 1. Violinquartett von Mayseder; 2. Arie von Rossini, gesungen von Dem. H***; 3. Pianofortevariationen von Carl Czerny, vorgetragen von Dem. Sallamon; 4. Terzett von Mercadante (aus *Elisa e Claudio*), gesungen von Dem. Schröder, Dem. H*** und Hrn.

Pirzl; 5. Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Helmesberger; 6. Scene und Arie aus *Semiramide* von Rossini, gesungen von Hrn. Schoberlechner. —

Am 29sten, im Leopoldstädter Theater, zum Vortheil des Hrn. Rainoldi, eine neue Pantomime, „*Der Zauberguckguck*, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. — Stünde das Wörtlein „Neu" nicht schwarz auf weiss — gedruckt — zu lesen, billig müssten sich im Beschauer gerechte Zweifel dagegen erheben. —

Am 30sten, im Fürstlich Lobkowitz'schen Palais: musikalische Privatunterhaltung des Hrn. Friedrich Wranitzky, Violoncellisten des k. k. Hoftheaterorchesters, worin gegeben wurde: 1. Ouvertüre vom Kapellmeister Umlauf; 2. Violoncell-Concert vom Freyherrn von Poissl; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Schröder; 4. Declamation; 5. Duett von Rossini (aus *Richard und Zoraide*), vorgetragen von Dem. Schröder und Hrn. Pirzl; 6. Variationen für das Violoncell. — Dürfte man sich wundern, wenn durch eine solche Unzahl von musikalischen Genüssen endlich selbst der allereifrigste Musikfreund übersättigt würde?

Miscellen. Herr Director Hensler macht im Kärnthnerthor-Theater die brillantesten Geschäfte. Das Haus ist tagtäglich voll, und somit giebt es doch Geld, wenn auch wenig Beyfall zu erringen ist. Am 8ten May wird er wieder sein altes Local beziehen. Mad. Raymund ist bey dieser Gesellschaft engagirt, und dahin taugt sie auch wahrlich besser, als in's Theater an der Wien, wo sie mit ihrer derben Komik isolirt stand. — Man munkelt neuerdings, dass Hr. Barbaja diese Bühne käuflich an sich zu bringen Lust hätte. Diess wäre allerdings zeitweilige Rettung für die hart bedrängten Mitglieder, doch zugleich wohl auch moralischer Tod der deutschen Kunst! —

Der Mechaniker Leonhard Mälzel ist mit einem neuen Instrument, *Metall-Harmonikon* genannt, an's Licht getreten. Ref. wird so bald als möglich davon weitere Nachricht geben.

Unser würdiger Salieri kann — nach dem Volksausdrucke — halt nicht sterben. Der Körper leidet alle Schmerzen der Altersgebrechen, und der Geist ist entflohen. In seiner Phanthasiezerrüttung soll er sich wirklich zuweilen selbst als Mitschuldigen an Mozarts frühem Tode anklagen: ein Irrwahn, dem wahrlich niemand Glauben beymisst, als der arme, sinnverwirrte Greis. Mozarts Zeitgenossen ist es leider nur allzu bekannt, dass nur angestrengtes Arbeiten und Geschwindleben in übelgewählter Gesellschaft seine kostbaren Tage verkürzte!

Dieses Jahr wird der erste May im Augarten ohne Sang und Klang gefeyert werden, weil er gerade auf einen Sonntag fällt, an welchem alle Morgenmusiken verboten sind.

Hr. Schuppanzigh hat seine abonnirten Winterquartetten mit einer nochmaligen Wiederholung des Spohr'schen Double-Quatuor's beschlossen; das seltene Meisterwerk erregte abermals Bewunderung und Entzücken. —

Der hiesige Kunsthandel scheint einigermassen in's Stocken zu gerathen. Seit Jahr und Tag ist kaum ein bedeutend interessantes Musikwerk erschienen; nichts als Rossini'sche Opern im Klavierauszug, im Quartett, für 2 Flöten, oder Guitarren, und Volksgesänge der Vorstadtbühnen. Alles liegt brach. Wohinaus? —

Wismar, im April 1825. Wenn Sie seit längerer Zeit über unsere musikalischen Bestrebungen nichts von mir vernommen haben, so lag die Schuld nicht daran, dass dieselben nachgelassen haben; vielmehr haben wir die Kunst fortwährend treu gepflegt. Leider ist mir aber ein trauriges Ereigniss die nächste Veranlassung geworden, das lange Schweigen zu brechen, nämlich der unerwartete Tod des Mannes, der dem musikalischen Leben in unserer Stadt den stärksten Impuls gegeben und dasselbe seitdem aufs sorgsamste erhalten und genährt hatte, des königlich schwedischen Justizrathes und hiesigen ersten Bürgermeisters von Breitenstern, welcher am 14ten Februar dieses Jahres im 48sten Lebensjahre starb. — Zu geschweigen, was der Verstorbene in jeder andern Hinsicht für die Stadt war, deren Angelegenheiten seiner obersten Leitung anvertraut waren, führe ich nur an, was er durch die Beförderung musikalischer Bildung für dieselbe wirkte. Schon in den ersten Jahren seiner bürgerlichen Wirksamkeit regte er in einzelnen Bewohnern unserer Stadt den Sinn für die Tonkunst lebhaft an, leitete gemeinsame Uebungen mancher Art, stiftete einen Verein zur Anschaffung neuerer Musikwerke, veranstaltete Concerte und suchte fremden Künstlern, die sich in solchen hören liessen, den hiesigen Aufenthalt angenehm zu machen. Als er im Jahr 1814 den ersten Rang unter seinen Mitbürgern

erlangt hatte, dachte er darauf, einen festeren Verein für die Ausbildung musikalischer Talente zu gründen. Wohl wissend, dass dergleichen in einer nicht grossen Stadt manche Schwierigkeiten finden würde, suchte er vorläufig das Publikum erst dafür empfänglich zu machen und für seinen Plan zu gewinnen. Zu dem Ende veranstaltete er im Jahre 1816 in hiesiger Nicolaikirche die Aufführung des Haydn'schen Oratoriums: *Die Schöpfung*, durch hundert Personen, wozu theils die hiesigen Musikliebhaber, theils andere aus den benachbarten Städten Schwerin, Ludwigslust, Rostock und Lübeck mitwirkten, und gab so das erste Beyspiel einer grösseren gemeinsamen musikalischen Darstellung in hiesigen Gegenden. Bald folgten deren mehre, z. B. 1817 in Ludwigslust und Lübeck, 1818 in Hamburg, 1819 in Rostock. Alle diese Musikfeste förderte der Verstorbene mit mehren hiesigen Freunden durch Rath und That. Manches für die Kunst förderliche ward bey dieser Gelegenheit eingeleitet. Hier sey nur des engern Verhältnisses gedacht, in welches der Verstorbene mit dem als Mensch und Künstler achtungswürdigen Hrn. Clasing in Hamburg, dem Bearbeiter und Herausgeber Händelscher Werke, trat, der seitdem den liebgewonnenen Freund jährlich mehrmals auf längere Zeit besuchte und die Erreichung unserer musikalischen Zwecke aufs thätigste erleichtern half.

Im Jahre 1818 gelang es, eine festere Vereinigung der hiesigen Musikfreunde zu stiften; es verbanden sich an siebenzig derselben zu bestimmten wöchentlichen Zusammenkünften, deren nächster Zweck Uebung im Gesange war. Der Eifer und die Einsicht, mit welchen der Verstorbene bis an sein Ende diesen Gesangverein leitete, erhielt das Unternehmen im gewünschten Fortgange.

So ward auch im Jahre 1820 im Herbst auf seine Anregung und unter seiner thätigsten Mitwirkung eine zweyte grössere musikalische Aufführung von Händels *Judas Maccabäus*, dessen 100stem Psalm und von Mozarts *Requiem* an zwey auf einander folgenden Tagen unternommen, zu welcher 200 Personen, theils von hier, theils aus vielen nahen und fernen Städten mitwirkten.

Der Sinn für Musik war nun bey einem grossen Theile der hiesigen Einwohner angeregt und für den Geschmack eine würdige Richtung gewonnen. Um diesen Sinn auch durch wohlthätige Nebenzwecke zu unterstützen, verstand sich, auf den Vorschlag des Verstorbenen, der Gesangverein dazu, jährlich zwey öffentliche Concerte zum Besten der Armen der Stadt zu geben. Leider aber war damals der Stand unserer Instrumentalmusik, deren Mitwirkung hiezu nöthig war, noch sehr misslich. Um diesem Mangel abzuhelfen, trat eine Anzahl Dilettanten zu einem neuen Vereine zusammen, für welchen der Verstorbene ebenfalls thätig wirkte, indem durch seine Vermittelung ein junger talentvoller und geschickter Mann, Hr. Seidel, als Stadtmusikus angestellt wurde, unter dessen Leitung der Instrumentalverein sich gleichfalls bald über das Mittelmässige erhob; so dass man, woran früher nicht zu denken war, nun im Stande ist, Mozartsche und Beethovensche Symphonieen gut aufzuführen. Oeffentlich geschieht diess seit zwey Jahren in drey Winter-Concerten zum Besten des Hrn. Seidel.

Noch ist ein drittes musikalisches Institut zu erwähnen, das gleichfalls grösstentheils ein Werk des Verstorbenen ist. Im Gesangvereine wurde nämlich meist nur ernstere Musik zu den Uebungen gewählt; mehrseitig sich auszubilden, blieb den Einzelnen überlassen, welche diess wünschten. Von solchen traten an zwanzig Personen unter Hrn. v. Br.'s Leitung zu periodischen Uebungen im Vortrage des Operngesanges mit Pianoforte-Begleitung, wozu grösstentheils Mozart'sche Werke gewählt wurden, zusammen.

Noch manches Rühmliche könnte angeführt werden, um den Verstorbenen als einen seltenen Beförderer musikalischer Bildung in seinem Wirkungskreise und als die Seele des hiesigen Musiklebens zu charakterisiren; doch möge Obiges genügen, da es auch ein Hauptzug seines Charakters war, nicht viel von sich sprechen zu lassen, um sich nur im Stillen des Guten zu freuen, das er nach allen Seiten verbreitete.

Es war vorauszusehen, dass die hiesigen Musikvereine das Ableben ihres allgemein verehrten Führers nicht ohne eine Aeuserung ihrer Trauer über seinen Verlust vorübergehen lassen würden. Die Mitglieder derselben, welche schon an der Beerdigung des Verewigten feyerlich Theil genommen hatten, unternahmen daher noch besonders am 14ten März zu dessen Todtenfeyer die Aufführung des Mozartschen *Requiem* im Saale des Rathhauses, welcher an 400 Personen beywohnten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juny. №. 22. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 21.)

Der Dienst der Kapelle besteht darin, bey allen gottesdienstlichen Handlungen oder geistlichen Ceremonieen, wo und wann sie immer Statt finden mögen, welche der Papst entweder selbst verrichtet, oder denen er beywohnt, oder beywohnen würde, wenn ihn nicht Unpässlichkeit verhinderte, zu singen. Dergleichen Sonn-, Fest- und Ceremonieentage giebt es im Jahre siebenzig bis achtzig. Proben finden, ausser zu den drey *Miserere's*, welche jetzt in der Charwoche gesungen werden und in dem seltenen Falle, wo ein neues, von einem der Kapellmitglieder gesetztes Stück einstudirt werden sollte, durchaus nicht Statt.

Um in die Kapelle aufgenommen zu werden, müssen die Candidaten nicht älter, als dreyssig Jahre, nie in criminelle Untersuchung gerathen und übrigens von anerkannt gutem bürgerlichen und sittlichen Lebenswandel seyn. Ausserdem haben sie, wenn auch nicht die Priesterweihe, doch den unverehlichten Stand nachzuweisen, müssen unverheyrathet leben, die erste Tonsur nehmen und stets Abbatenkleidung tragen (vestire da Abbate). Letztere besteht bekanntlich in ganz schwarzem Anzuge, einem Kleide mit Einer Reihe Knöpfe, schwarzer Halsbinde und dem dreyeckigen niedrigen Priesterhute. In Hinsicht ihrer musikalischen Fähigkeiten müssen sie sich fünf verschiedenen Prüfungen unterwerfen. In diesen werden sowohl Schönheit, Stärke und Umfang der Stimme, als ihre musikalischen Kenntnisse geprüft. Man verlangt von ihnen vollkommene Uebung im Canto fermo, im Canto figurato und einigermaassen auch im Contrapunkte. Gelehrte Musiker, im eigentlichen Sinne des Wortes, wie noch vor hundert und zwanzig Jahren, werden nicht mehr verlangt, da es der Kapelle nicht um Componisten, sondern bloss um Sänger zu thun ist. Wie geübt sie in letzterer Qualität seyn müssen, ergiebt sich aus der harmonischen, nicht eben melodischen Schwierigkeit der von ihnen zu singenden Werke im figurirten Style. Erwägt man, dass die Kapelle vielleicht fünf- und mehre hundert verschiedene Gesangstücke besitzt, von denen jedes in der Regel ein oder höchstens ein paar Mal im Jahre gesungen wird, und dass durchaus keine Proben Statt finden; so sieht jeder, dass es bey ihnen auf eine Geschicklichkeit ankömmt, von der bey keinem einzigen Sängervereine des übrigen Europa auch nur ein Schatten vorhanden ist. Die künstlerische Schwierigkeit des Kapelldienstes wird noch durch Nebenumstände vermehrt. Einem uralten Gebrauche der Kapelle zu Folge wird nämlich nicht aus ausgeschriebenen Stimmen, sondern aus einem einzigen ungeheuren Folianten gesungen, hinter welchem sämmtliche Sänger, oft zehn und mehr Mann hoch, stehen, die Kleinen vorauf, die Grossen dahinter. Freylich sind die Noten gross, ja colossal geschrieben; aber immer gehört ein gutes Auge dazu, aus so weiter Ferne sehen zu können. Brillen zu tragen, war ehemals nur den älteren Mitgliedern erlaubt; auch ward überhaupt niemand aufgenommen, der nicht vollkommen gut in der Ferne sah. Seit sich in der neuesten Zeit der Mangel an guten Stimmen so sehr fühlbar gemacht hat, ist man gezwungen worden, von dieser Strenge nachzulassen, so, dass selbst solche junge Leute, welche kurzsichtig sind und sich der Brille bedienen müssen, den Zutritt erhalten. An jeder Seite des Pultes steht ein Sänger, welchem das Umblättern obliegt. Diess ist, so sonderbar die Bemerkung auch scheinen mag, ein wichtiges, ja höchst beschwerliches Amt. Einmal sind die hohen und dicken Blätter sehr schwer zu regieren; anderntheils macht die geringe Anzahl Noten, welche auf den

beyden Seiten stehen, ein fast ununterbrochenes Umblättern nöthig. Ist das Blatt von dem rechtsstehenden Sänger zur Hälfte umgewandt, so nimmt es der linksstehende in Empfang und legt es nieder.

Sämmtliche Compositionen der Kapelle ohne Ausnahme (auch die neuesten, zum Beyspiel eine Messe des vor einigen Jahren verstorbenen Sängers Piazza und das *Miserere* von D. Giuseppe Baini u. s. w.) sind auf alte Weise geschrieben, das heisst, ohne Taktstriche, in gerade stehenden Quadraten (⟛, zwey Takte), auf der Spitze stehenden Quadraten (◇, ein Takt), in offenen geschwänzten Quadraten (◇̣, zwey Viertel) und in ausgefüllten geschwänzten Quadraten (◆̣, ein Viertel). Die Benennung ihrer Geltung setze ich desshalb nicht her, weil, so unglaublich diess auch scheinen mag, unter zehn Musikern, welche man darum befragt, nicht zwey derselben Meynung sind. So viel scheint ausgemacht, dass Johann de Muris folgende Terminologie gebraucht hat und dass diese noch zu Antimo Liberati's Zeiten (1660) in der Mode war: Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa und semifusa, mit dem Unterschiede, dass man um die angeführte Zeit statt der beyden letzteren croma und semicroma sagte. Liesse sich voraussetzen, dass diese Terminologie, von deren erstem Terminus, maxima, ohne allen Zweifel die längste Note angedeutet wird, mit der Zweytaktnote (⟛) begonnen habe; so ergäbe sich die Benennung der übrigen von selbst: die semifusa würde in diesem Falle unsere Vierundsechszigstelnote seyn. Dagegen aber streitet nicht allein die Meinung einiger Musiker, welche behaupten, es habe in den früheren Zeiten eine Viertaktnote gegeben, und diese sey maxima genannt worden, sondern auch die offenbare Unmöglichkeit, dass schon zu Johann de Muris Zeiten Vierundsechzigstelnoten (welche, wohl zu merken, bey der Geschwindigkeit des Tempo's alla Capella, wo die ganze Taktnote ◇, wie eben gesagt, in zwey Schlägen, unseren Vierteln im Allegro moderato gleich, taktirt wird, Hundertachtundzwanzigstelnoten gelten würden) gegeben habe. Das Daseyn dieser Viertaktnote, von der ich jedoch in den Notenbüchern der Kapelle, welche mir dann und wann auf Augenblicke zu Gesichte kamen, keine Spur, dagegen aber häufig zwey, durch den Bogen verbundene Zweytaktnoten angetroffen habe, als wirklich angenommen; so würde semifusa, der Geltung nach eine Zweyunddreyssigstelnote, dem wahren, nach der jetzigen Zeit abgemessenen Gehalte nach aber schon eine Vierundsechszigstelnote bedeuten: immer noch eine Geschwindigkeit, welche sich eben so wenig mit der damals vorhandenen Einfachheit des Gesanges, als mit dem gänzlichen Mangel solcher Beyspiele in den heutigen Notenbüchern der Kapelle, in welchen ich nur Viertel (dem heutigen Tempo nach Allegroachtel) angetroffen habe, zu vertragen scheint. So wenig es mir hat gelingen wollen, mich über die ältere Terminologie der Notengeltung aufzuklären, eben so wenig Belehrung habe ich über die moderne erhalten können. In letzterer herrscht, wenn sie die alten Benennungen gebraucht, eine eben so grosse Verwirrung. Aus diesem Grunde fangen die neueren Musiker an, nach deutscher Weise zu sagen: Quattro quarti etc. un ottavo, un sedecimo etc. Der Punkt deutet, wie in der neuern Notenschrift, die Hälfte der Noten an, hinter welcher er steht. Die Zweytakt- Eintakt- und Halbtakt-Pausen werden, wie heut zu Tage gewöhnlich, ausgedrückt. Das Tempo ist das sogenannte Allabreve-Tempo, das heisst, auf den Takt zwey Schläge, einen Nieder- und einen Aufschlag, deren jeder in der Regel die Länge eines Viertels in unserm heutigen Allegromoderato-Tempo hat.

Die Kapelle unterhält vier Notenschreiber (Scrittori), welchen es obliegt, theils die etwanigen neuen Compositionen abzuschreiben, theils die älteren, schadhaft gewordenen wieder herzustellen. Diess geschieht auf Pergament, in grossem Folioformate, welches, dem Ansehn nach, anderthalb deutsche Ellen in der Höhe und eine entsprechende Breite hat. Da die Kapelle den Grundsatz aufgestellt hat (und aus oben angeführten Gründen hat aufstellen müssen), eine gut geschriebene Musik sey schon halb gesungen (che musica ben scritta è mezza cantata), so ward ehemals aus dem Schreiben der Kapellmusiken eine wahre Kunst, oder vielmehr ein Handwerk im eigentlichen Sinne des Wortes gemacht. Wie man dasselbe bewerkstelligte, davon dürfte wohl schwerlich einer meiner Leser einen Begriff haben. Ich will also die Procedur näher beschreiben. Jede einzelne Note und jeder einzelne Buchstabe (zum Texte) waren in dünne Kupferblech-Platten ausgeschnitten. Letztere legte man, eine nach der andern, so wie es die Reihefolge des Gesanges oder des Textes verlangte, auf das Pergament und überpinselte sie mit der beliebigen Farbe (schwarz, roth oder grün, je nachdem man die Noten oder Worte von einander unterscheiden

wollte). Dann ward die Platte aufgenommen, und die Note oder der Buchstabe stand in der höchsten Vollendung auf dem Papiere. Ich habe bey dem Kapellcustos, Hrn. Biondini, in dessen Familie, ihn allein ausgenommen, das Scriptorenamt von seinem Urgrossvater an heimisch gewesen ist, einen solchen Musik-Copirapparat gesehen, welcher mich in Verwunderung gesetzt hat. Ausser einem gothischen waren noch vier andere grosse und kleine lateinische Alphabete und eben so viele verschiedene Arten von Noten, übrigens eine Menge von Zierrathen, als Rosetten, Guirlanden, Medaillons u. s. w. vorhanden, alles in der grössten Vollendung ausgeschnitten, die Verzierungen sogar von wirklich bewundrungswürdiger, geschmackvoller Erfindung, wie man dergleichen nur in Rom, als Nachahmung der antiken Capitäler, Cornichen u. s. w. finden kann. Auch gab es daneben eine solche Menge Meissel, Scheeren, Lineale, Winkelmaasse, Zirkel u. dgl, dass man sich in einer Schlosser- und Kupferstecher-Werkstatt zu befinden glaubte. Die jetzigen Scriptoren der päpstlichen Kapelle haben diese mechanisch-künstliche Copirart aufgegeben und schreiben mit der Feder. Ihre Abschriften sind zwar auch vortrefflich und besser, als man sich, ohne sie gesehen zu haben, einen Begriff davon macht; aber den Grad der Symmetrie, welchen jene alte Copirart darbietet, haben sie, meiner Meinung nach, bey weitem nicht. Die Notenfolianten, aus deren einem, wie schon gesagt, jedesmal die ganze Kapelle singt, sind folgendermaassen eingerichtet. Auf jeder Seite stehen vier oder fünf Notensysteme. Bey'm Canto fermo, wo alle im Unisono singen, laufen die Systeme hinter einander fort; bey mehrstimmigen Compositionen steht zuerst die erste, unter dieser die zweyte Stimme u. s. w. So vielstimmig auch die Composition seyn mag; so dürfen natürlich sämmtliche Stimmen die beyden Seiten nicht überschreiten.

Die päpstlichen Sänger, als solche im unmittelbaren Dienste des Papstes stehend, singen nur da, wo dieser entweder in eigener Person das Hochamt verrichtet, oder, wo er sich eine feyerliche Privatmesse lesen lässt. Beydes geschieht an den dazu bestimmten hohen Festtagen. Dergleichen finden, residirt der Papst im Vaticanischen Palaste, in der Sixtinischen, residirt er aber im Palaste des Monte Cavallo (Quirinalis), in der dortigen Kapelle, welche eine getreue Nachbildung der Sixtinischen ist, Statt. Wem wäre die weltberühmte, von Sixtus IV. (1471 — 1484) erbaute und nach ihm benannte Sixtinische Kapelle nicht bekannt? Sie geniesst vor allen anderen heiligen Stätten Roms den Vorzug, dass in ihr der Papst mit seinem Hofstaate (das ist eigentlich das Kardinalscollegium nebst der übrigen, bey'm Privatgottesdienste desselben zugelassenen, hohen und höchsten Geistlichkeit), oder, in Abwesenheit des Papstes, letztere allein, die feyerlichsten Festtage begeht. Im Hintergrunde (wo zugleich der Altar steht) befindet sich das jüngste Gericht von Michel Angelo, an der Decke die Schöpfungsgeschichte nebst den Bildern einiger Propheten und Sybillen von demselben, und darunter, rund in der Kapelle herum, vierzehn biblische Geschichten von Luca Signorelli, Alessandro Filippi, Cosmo Roselli, Pietro Perugino u. s. w. Der Chor der Sänger, vom Eingange zur rechten Hand, ist eine Niche, etwa dreyssig kleine Fuss in's Gevierte enthaltend und sehr niedrig. Trotz dieser, allen neueren akustischen Regeln zuwiderlaufenden Bauart, klingt der Gesang, wie die Erfahrung lehrt und alle Sänger an sich selbst erproben, vorzüglich gut. Ob diess die Folge der Abwesenheit aller Holz- und anderen Verzierungen, also der gänzlichen Nacktheit der Wände, oder, wie einige behaupten wollen, besonderer akustischer Berechnungen sey, will ich dahin gestellt seyn lassen, und nur anmerken, dass die Kapelle weder rund noch gewölbt (welche Bauart man sonst wohl als schallbefördernd betrachtet), sondern ein längliches, rechtwinkliches Viereck ist. Zwey Drittheile der Kapelle, worin der Papst nebst dem Kardinalscollegium u. s. w. in der Runde sitzen, sind von dem letzten Drittel, welches für das weibliche Publikum bestimmt ist, durch eine hölzerne Scheidewand, in einer Höhe von etwa fünf Fuss mit einem Gitter versehen, abgesondert. Zu den Chören beyder Kapellen führen von innen zwey schmale, höchst unansehnliche Treppen hinauf. Links dem Eingange befindet sich eine finstere Kammer, in welcher die Musik, ohngefähr hinreichend für das ganze Jahr, aufgestellt ist. Letztere steht unter der besonderen Aufsicht der beyden Custoden. Die Kapelle im Quirinalischen Palaste, der Sixtinischen, wie eben gesagt, in allen Dimensionen gleich und ebenfalls ohne alle Wandbekleidung, ist dem Gesange bey weitem nicht so günstig: ein Beweis, dass der vortreffliche Schall der Sixtinischen Kapelle anderen Ursachen, als welche in ihrem Bau liegen, zugeschrieben werden muss.

Die Quirinalische Kapelle ist übrigens, mit Ausnahme der Gemälde (obgleich auch diese, von Lanfranco und Carlo Veneziano, nicht ohne Verdienst sind), bey weitem kostbarer, als die Sixtinische: sie enthält einen marmornen Fussboden und eine durchaus vergoldete Decke.

Die Fortsetzung folgt.

Nachrichten.

Cassel. Im Laufe des verflossenen Winters hatte Hr. General-Director Feige mehre Gastspiele veranstaltet, die dem Opernfreunde allerdings Interesse gewährten, jedoch nicht geeignet waren, uns unsern noch immer leidenden Gerstäcker zu ersetzen, der leider, wie wir besorgen müssen, für unsere Bühne verloren ist. Gäste in seinem Fach waren die Hrn. Weixelbaum, Schimon und Cornet. Ausser diesen gastirten noch Mad. Weixelbaum, Dem. Kiel aus Braunschweig und Hr. Gerber, eben daher.

Hr. Weixelbaum, welcher nicht auf eine bestimmte Anzahl Gastrollen, sondern auf ein Vierteljahr engagirt war, gab zuerst den Murney im *Opferfest.* Ohne grade in dieser Rolle zu missfallen, hatte er sich doch auch nur geringen Beyfalls zu erfreuen. Eine Arie von seiner Composition, welche er einlegte, machte dem Sänger viel Ehre, und stellt ihn als Kunsterfahrenen über viele seines Gleichen; auch ist seine Singart, das allzuhäufige Ueberladen mit Manieren abgerechnet, gut zu nennen. Dem. Roland erfreute uns als Myrrha, so wie Hr. Berthold als Mafferu und Hr. Hauser als Oberpriester. Hiernach trat Hr. W. als Licinius in der *Vestalin* auf. Der Vortrag seiner Recitative gefiel, nicht aber sein Spiel, dem es an Feuer fehlte. Ferner sang Hr. W. den Tamino. Mit ihm zugleich gastirte Hr. Gerber mit vielem Beyfall als Papageno. Am lebhaftesten wurden die Arien *der Königin der Nacht* (Dem. Roland) applaudirt. Hr. Gerber gab hierauf noch den Peter im *Kapellmeister von Venedig* mit gleichem Beyfall. Sein Engagement bey unserer Bühne ist für diese nicht unwichtig, da er nicht nur das Buffo-Fach vollkommen ausfüllt, wofür er zunächst engagirt zu seyn scheint, sondern auch als vielseitiger Schauspieler ausgezeichnet seyn soll. In *Ferdinand Cortez* gab Hr. W. den Helden der Oper. Wir halten diese Rolle in jeder Hinsicht für seine beste. Mad. Weixelbaum gab bey dieser Vorstellung als erste Gastrolle die Amazilly. Die Sängerin aus guter Schule und ihre dramatische Kunstbildung wurden vom Publikum, doch ohne äussere Beyfallsbezeugungen, anerkannt. Im *Otello* sang Hr. W. den Mohr und Mad. W. die Desdemona. Bey einer kurz nachher erfolgten Wiederholung dieser Oper äusserte Mad. W. ihren Unwillen über unser nicht applauslustiges Publikum auf eine Art, die nur hier ohne unangenehme Folgen für sie bleiben konnte, indem hier jede Aeusserung des Missfallens von Seiten des Publikums streng untersagt ist. In *Jessonda* sangen Hr. und Mad. Weixelbaum wiederholt den Nadori und die Jessonda. Es ist in der That nicht zu leugnen, dass die Partie der Jessonda bisher noch nicht besser und schulgerechter als von Mad. W. gesungen wurde, vorzüglich die Arien und Recitative. Diess zu bemerken, halten wir für Pflicht, indem abermals aller Applaus unterblieb.

Ferner gab Hr. W. noch den Johann von Paris, den Grafen Almaviva im *Barbier*, den Belmont in Mozarts *Entführung* und den Grafen Wellau im *Schnee.* Die letzte Oper hat hier eine gute Aufnahme gefunden. Wir enthalten uns, da sich schon so Viele über den Kunstwerth derselben ausgesprochen haben, jedes Urtheils. Die Aufführung war gelungen zu nennen. Vorzüglich ausgeführt wurden die Rollen der Bertha (Dem. Roland), des Gärtners (Hr. Pistor) und des Herzogs von Neuburg (Hr. Hauser). Der letztgenannte Künstler wird unsere Bühne verlassen, um nach Italien zu gehen.

Hr. Schimon, vom Hoftheater zu München, machte in seiner ersten Gastrolle — Max im *Freyschütz* — wenig Glück. Mangel an Höhe sollte ihn wohl bestimmen, mehr Baryton, als erste Tenor-Partieen zu singen. Indess erwarben ihm sein einfacher, nur mit wenigen wohlgewählten Verzierungen ausgeschmückter Gesang und sein lebhaftes Spiel in seiner zweyten Gastrolle, Johann von Paris, den vollen Beyfall des Publikums. Er soll ein ausgezeichneter Maler seyn und früher den Gesang nur als Liebhaber getrieben haben. Dem. Schopf, welche uns nun bald verlassen wird, sang die Prinzessin sehr brav. Hr. Pistor hat als Ober-Seneschall in der Gunst des Publikums abermals bedeutend gewonnen.

Hr. Cornet und Dem. Kiel aus Braunschweig, ein wackres Künstlerpaar, und, wie es heisst, bald ein Ehepaar, gastirten zuerst als Arsir und Amenaide in *Tancred.* Seit geraumer Zeit hatte sich

keine Sängerin einer solchen Aufnahme hier zu erfreuen, als jetzt Dem. Kiel. Ihr schöner Gesang, ihr ausgezeichnetes Spiel, ihre in der That schöne Gestalt setzten die Hände unseres sonst als kalt verschrieenen Publikums in beständige Bewegung. Am Schluss der Oper wurde sie einstimmig hervorgerufen. Auch Hr. Cornet, ein schon von früher her uns liebgewordener Künstler, wurde lebhaft applaudirt. Abgerechnet, dass Tancred bey seiner Landung Schiffbruch litt, war die heutige Vorstellung sehr befriedigend. In der *Vestalin*, worin Dem. Kiel als Julia und Hr. Cornet als Licinius abermals zusammen gastirten, wurden ihre Leistungen wieder mit vieler Achtung anerkannt. Ferner gaben beide, Hr. Cornet den Fürsten Oskar, und Dem. Kiel die Alma zweymal in Spohrs neuster Oper: *Der Berggeist*. In dieser Oper, deren erste Vorstellung bey der Vermählungsfeier der Prinzessin Marie von Hessen mit dem Herzoge von Sachsen-Meiningen statt fand, hat Spohrs schöpferischer Geist abermals ein grossartiges Kunstwerk aufgestellt. Die Darstellung selbst war des feyerlichen Tages würdig. Eine gleiche Pracht der Costüme und Decorationen war hier noch nie gesehen worden. Ein neues Mitglied der Oper, Hr. Föppel, debütirte bey dieser Vorstellung als Held der Oper. Er soll uns Hrn. Hauser ersetzen. Endlich gastirten Hr. C. und Dem. K. zusammen im *Freyschütz* als Max und Agathe. Der Wunsch des Publikums, dieses Künstlerpaar zu besitzen, soll, wie es heisst, in Erfüllung gehen. Hr. Cornet gefiel als Almaviva, doch nicht so, als bey seinem frühern Gastspiele auf unserer Bühne, wo er in dieser Rolle furore machte. Dagegen wurden Hrn. Hausers (Figaro) Verdienste endlich einmal anerkannt; der Herzog von Neuburg im *Schnee* und Rudolph im *Rothkäppchen* waren Hrn. C.'s letzte Gastrollen.

Dem. Wohlbrück, welche an die Stelle der Dem. Schopf engagirt ist, wird nächstens erwartet:

Erstes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von Romberg; 2. Arie von Pär (aus Sargino), von Dem. Schopf gut gesungen; 3. Hr. Wiele, dessen seltene Virtuosität wir oft schon bewundert haben, erfreute uns durch den trefflichen Vortrag eines Violin-Concerts von Maurer; 4. Symphonie von Beethoven (neu). Die Introduction, das Adagio und Scherzo sind höchst originell und schön; weniger wollte uns das Allegro und der Schlusssatz ansprechen; 5. Arie von Spohr, von Hrn. Albert gesungen. Hr. Albert hat durch seine Fortschritte in der Kunst die Gunst des Publikums gewonnen; 6. Concertino für Clarinette von Lindpaintner, geblasen von Hrn. de Groot, welcher seiner seltenen Fertigkeit und seines schönen, zarten Vortrags wegen zu den vorzüglichsten Virtuosen auf diesem Instrumente gehört.

Zweytes Abonnement-Concert. 1. Ouverture aus *Anacreon* von Cherubini; 2. Scene und Arie von Beethoven, gesungen von Dem. Nerl; 3. Violin-Concert von Spohr, gespielt von Hrn. Gerke. Obgleich man dieses Concert unmöglich besser hören kann, als wir es früher zu wiederholten malen vom Componisten selbst hörten, so verdiente doch Hr. G. den rauschenden Beyfall, welcher ihm gezollt wurde, mit vollem Rechte; 4. Symphonie von Spohr; 5. Arie von Hummel, von Hrn. Hauser vorgetragen: die Composition fand wenig Beyfall; 6. Polonaise für Flöte von Dupuis, von Hrn. Blaschek geblasen.

Drittes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von Cherubini; 2. Arie von Pär, gesungen von Dem. Roland; 3. Violin-Concert von Rode, gespielt von Hrn. Barbeck jun.; 4. Symphonie von Beethoven (C dur); 5. Arie von Pär (aus *Camilla*), gesungen von Hrn. Berthold; 6. Rondo für Oboe von Thurner, vorgetragen von Hrn. Bauer. Hrn. Bauer wäre zu seiner schönen Fertigkeit und seinem lobenswerthen Vortrage etwas mehr Fülle des Tones zu wünschen.

Viertes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von C. M. v. Weber; 2. Arie von Pär (aus *Achilles*), gesungen von Dem. Nerl; 3. Fagott-Concert von Georg, vorgetragen von Hrn. Wagner. Die Composition wollte nicht ansprechen. Der melodiöse Theil derselben hatte nichts ausgezeichnetes, eben so wenig die Modulationen, und die Harmonieenfolgen und Stimmenführung waren nicht ganz fehlerfrey; daher gelang es Hrn. Wagner nicht, durch sein schönes Spiel die Composition zu heben; 4. Symphonie von Beethoven (D ♯); 5. Arie des Loredan aus *Camilla*, gesungen von Hrn. Albert; 6. Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene, comp. von Spohr und von ihm selbst vorgetragen.

Fünftes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von B. Romberg; 2. Arie von Paer (*Camilla*), gesungen von Dem. Schopf, welche nicht bey Stimme zu seyn schien; 3. Adagio und Rondo aus einem Fagott-Concerte von Mühling, geblasen von Hrn. Hermann aus Sondershausen. Wie die Rede geht, soll dieser Hrn. Humann, welcher unser Orchester verlassen hat, ersetzen. Keine leichte Aufgabe.

4. Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells von Spohr. Eine überaus zarte Composition, von dem Meister selbst und den besseren Künstlern unsers Orchesters trefflich ausgeführt; 5. Rondoletto für Violoncell von B. Romberg, vorgetragen von Hrn. Hasemann, dessen Meisterschaft völlige Anerkennung fand; 6. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Schimon; 7. Rondo für 2 Hörner von Lindpaintner, geblasen von Hrn. Scharfenberg und Schubangk.

Sechstes Abonnement-Concert. 1. Ouverture zu *Alruna* von Spohr. Wir möchten wohl die Oper hören, der diese Pracht-Ouverture zugehört; 2. Concertino für die Bassposaune von Deichert, geblasen von Hrn. Schmidt. Der erste Satz und vorzüglich das Adagio verriethen einen talentvollen Tonsetzer, das Rondo hingegen schien uns zu tändelnd und zu bunt. Hr. Schmidt, einer der vorzüglichsten Virtuosen auf seinem Instrumente, trug das Tonstück trefflich vor; 3. Arie von Spohr (aus *Zemire und Azor*), von Dem. Roland gesungen; 4. Polonaise von Spohr, gespielt von Hrn. Gerke; 5. Pastoral-Symphonie von Beethoven; 6. Arie von Maurer, gesungen von Hrn. Föppel. Wir hätten gewünscht, dass Hr. F. in der Auswahl des Gesangstückes glücklicher gewesen wäre; 7. Variationen für Basshorn (Zinkenbass), vorgetragen von Hrn. Bänder sen. Das Basshorn ist durch seinen dicken Ton zu cantablen Stellen und zu Passagen schlechterdings untüchtig. Wir lassen Hrn. Bänders Fleiss alle Gerechtigkeit wiederfahren; bedauren jedoch seine an diess Instrument verlorne Mühe und Zeit. In Militär-Musik, wohin das Instrument gehören mag, kann es von Wirkung seyn; in den Concert-Saal aber gehört es nicht. —

In einem Concerte, welches die General-Direction des kurfürstl. Hoftheaters, in Verbindung mit den beyden hier bestehenden Singvereinen, zum Besten der in Norddeutschland durch Ueberschwemmung Verunglückten gab, wurde Händels *Messias* von einem zahlreichen Sing- und Orchesterpersonal sehr gut ausgeführt.

Prag. Die Fastenzeit dieses Jahres war nicht so reich an Musik als gewöhnlich. Wir nennen zuerst die beyden musikalischen Akademieen der Zöglinge des Conservatoriums der Musik. Man war diessmal mit der Wahl der Stücke nicht ganz zufrieden, ohne zu bedenken, dass die Direction, die doch auch das Neueste in der Kunst aufstellen will und soll, nicht immer Meisterwerke vorführen kann. Eine Symphonie von Ries, vortrefflich ausgeführt, wie alle Ensemblestücke in diesen Concerten, liess das Publikum kalt; grössere Wirkung machte dagegen Spontini's kraftvolle Ouverture zu Olympia. Die Hrn. Novak und Pokorey sprachen in einem concertirenden Satze für 2 Clarinetten von Krommer nicht sehr an; dagegen erregte Hr. Neukirchner mit Kummerschen Variationen für das Fagott das Publikum zu stürmischem Beyfall.

Ein Trio von Maurer für 2 Violinen und Violoncell (Variationen über die Romanze aus *Joseph* von Méhul enthaltend), von den Herren Bach, Schubert und Urbanek recht brav vorgetragen, fand nur getheilten Beyfall. Die Gesangstücke, welche immer die schwächste Partie dieser Concerte waren, bestanden aus einem Duett von Nicolini aus *Trajano in Dacia* und einer grossen Scene und Arie mit Chor aus Pärs *Sophonisbe*. Die Dems. Hagenbruck und Knicze, die das Duett sangen, haben recht artige Stimmen; die der Dem. Fritsch, welche die Arie vortrug, ist etwas grell und schwach. Das Chorpersonale, an dessen Spitze der zweyte Gesanglehrer, Hr. Schnepf, stand, schien insgesammt heiser zu seyn und war kaum vernehmlich, ob es gleich den rauschenden Siegesjubel vorzutragen hatte. Das zweyte Concert wurde mit einer Symphonie von Mozart eröffnet. Die vorgetragenen Concertstücke waren eine Composition von Sellner für 2 Hoboen, von Lindpaintner für 2 Hörner (worin sich vorzüglich Hr. Chott vortheilhaft zeigte), und Violin-Variationen von Rode, von einem Knaben, Namens Leppen, Schüler der ersten Klasse, ganz allerliebst vorgetragen — eigentlich das einzige Stück, welches das Publikum zu lautem Beyfall hinriss. Von Gesangstücken hörten wir ein Duett von Gordigiani und eine brillante Arie von Soliva aus der Oper *la Testa di bronzo.* Die Ouverture aus Spohrs *Jessonda,* gut und kräftig vorgetragen wie alle Ensemblestücke, machte den Beschluss.

In den beyden musikalisch-deklamatorischen Akademieen des Vereins zur Unterstützung der Hausarmen hörten wir, gleichfalls von dem trefflichen Orchester des Conservatoriums, zwey grosse Symphonien, die erste von unserm wackern Landsmann Worczissek (Schüler Tomaschecks), und die grossartige Symphonie in D von Mozart, nebst Ouverturen von Kuhlau, Kurpinsky und Lindpaintner. Die Solostücke liessen viel zu wünschen übrig, vorzüglich für die Freunde des Gesanges.

Eine neue Oper: *Alfred*, von Kotzebue, in Musik gesetzt von J. Wolfram, fand Beyfall. Wir wissen nicht, ob der Compositeur derselben der junge Flötenspieler ist, welchen wir hier schon öfter hörten; für eine erste Arbeit ist die Oper nicht verwerflich; sie zeigt von Fleiss und Studium. Hr. Binder sang die nicht eben sehr dankbare Partie des Alfred meisterhaft, was wir keinem der übrigen Sänger nachsagen können.

Triebensee's *wilde Jagd* ist zu dessen Benefice wieder in die Scene gesetzt worden, hat aber nicht sehr angesprochen; die Rollen des Siegfried und der Agnes eignen sich nicht wohl für die Individualität des Hrn. Binder und der Mad. Ernst. Hr. Kainz (Dittmar) war nicht recht bey Stimme, und Dem. Comet (Suschen) verschwendete eine Menge von Verzierungen, die sich in grossen Bravourarien recht gut ausnehmen mögen, an die Rolle des naiven Bauernmädchens! Auch war sie in ihrer Mimik sehr unglücklich. Hr. Wiedemann sang den wilden Jäger recht brav, nur wäre ihm wieder etwas mehr künstlerische Ruhe zu wünschen gewesen. Mad. Ernst hat sich das doppelte Verdienst um das musikalische Publikum erworben, dass sie zu ihrer Benefiz-Vorstellung die schöne, ernste Pär'sche Oper *Achilles* wählte und die Briseis recht brav sang und spielte. Wir haben die Hoffnung, einige ausgezeichnete Gäste auf unserer Oper-Bühne zu sehen. Im May wird Hr. Jäger und im Juny Dem. Sontag einen Cyklus von Gastrollen geben.

Nekrolog.

Johann Amon.

Dieser von Allen, die ihn kannten, geschätzte Tonkünstler starb am 29sten März dieses Jahres zu Wallerstein, als fürstlicher Kapellmeister. Gerber muss über ihn und seine Arbeiten sehr wenig unterrichtet gewesen seyn: (Siehe dessen *Neues Tonkünstler-Lexikon*, wo jedoch sein Name unrichtig Ammon gedruckt ist) um so lieber werden wenigstens diejenigen, die früher oder später mit ihm in einigem nähern Verhältnisse gestanden haben, hier etwas Bestimmteres aus sicherer Quelle über ihn lesen.

Er war 1763 in Bamberg geboren und wurde schon als Knabe für die Tonkunst gebildet. Die erste Hofsängerin daselbst, Fracasini, unterrichtete ihn im Gesange, besonders für die damals ausgezeichnete Kirchenmusik; und der Concertmeister Bäuerle in der Instrumental-Musik, besonders im Violinspiel. Da seine Knabenstimme gebrochen war, fasste er eine besondere Liebe zum Waldhorn und suchte auf diess Instrument überzutragen, was die Singstimme nicht mehr vermochte. Punto, damals der berühmteste aller Hornisten, lernte ihn kennen, half seinem Fleisse nach und nahm ihn mit auf seinen Reisen durch Frankreich und Deutschland. So waren Beyde 1781 und 1782 in Paris, wo A. auch bey Sacchini Unterricht in der Composition nahm. 1783 besuchten sie andere grosse Städte Frankreichs, bis sie 1784 über Strassburg, ihre deutsche Reise begannen und länger oder kürzer in Frankfurt, Aschaffenburg, Leipzig, Dresden, Berlin etc. verweilten. Später gingen sie nach Wien und hielten sich dort länger auf. Auf diesen Reisen secundirte A. den Punto und dirigirte die von diesem gegebenen Concerte. An jedem dieser Orte ward A. mit den vorzüglichsten Meistern seiner Kunst bekannt, und fand bey ihnen, da auch sein jugendlich bescheidenes, munteres und angenehmes Wesen Allen gefiel, gute Aufnahme. Besonders rühmte er in dieser Hinsicht Hiller in Leipzig, Reichardt, Düpont, Haak, Gros und die Mara in Berlin, so wie später in Wien Haydn, Mozart, Vanhall und Hoffmeister. Durch nähere Bekanntschaft mit solchen Männern und ihren Werken erweiterte er seine Kenntnisse und befestigte seinen Geschmack. Aber seine Brust ward schwach, und diess nöthigte ihn, sein bisheriges Lieblingsinstrument aufzugeben. Violine, Viola und Pianoforte setzte er an dessen Stelle; übte sie fleissig, und, ohne dass er jemals eigentlicher Concertspieler auf einem derselben wurde oder seyn wollte, lernte er sie doch meisterlich behandeln. Zu einem ausdauernden Aufenthalt und Amte gelangte er 1789, und zwar als Musikdirector zu Heilbronn, wo er auch fast dreyssig Jahre die Liebhaberconcerte dirigirte; hernach, 1817, als Kapellmeister des Fürsten von Wallerstein, an dessen Hofe er den Rest seines Lebens thätig zubrachte.

Von frühen männlichen Jahren an bis zu seinen letzten Tagen widmete er seine beste Zeit und seine besten Kräfte der Composition. So wurde die Zahl seiner Arbeiten sehr gross und weit grösser, als diejenigen wissen, welche ihm nicht näher standen; denn nicht wenige sind ungedruckt geblieben und von den gedruckten gewisse Gattungen nicht zahlreich in die Weite verbreitet worden. Lärmen und Aufsehen in der Welt haben sie nicht gemacht;

dazu waren sie nicht geeignet und er gleichfalls nicht: aber Vielen haben sie Vergnügen, angenehme und nützliche Unterhaltung gebracht. In eine nähere Kritik derselben wollen wir uns hier nicht einlassen; es bedarf deren auch um so weniger, da über verschiedene in früheren Jahrgängen dieser Zeitung von Kennern ist gesprochen, und nicht mit Schmeicheln, aber mit ruhigem, angemessenem Beyfall geurtheilt worden. Auch ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen zu geben, enthalten wir uns, wiewohl wir es liefern könnten. Die gedruckten sind erschienen bey Imbault und Pleyel in Paris, bey Castaud in Lyon, bey Bossler in Speyer, bey André in Offenbach, bey Simrock in Bonn, bey Falter in München, bey Gombart in Augsburg etc. Sie bestehen in Duos, Trios, Quartetten, Quintetten etc. in Symphonien, Sonaten, Variationen, Märschen, leichten Handstücken für's Pianoforte, Tänzen etc; für den Gesang, in zwey Messen (darunter die eine, deutsch, vom Fürsten von Oettingen-Wallerstein gedichtet), kleineren Kirchenstücken, Cantaten, Arien, deutschen Liedern, italienischen Canzonetten etc; Auch zwey Operetten hat er geschrieben. Kurz vor seinem Tode schrieb er noch eine Musik zur Begleitung der Gebete während der Messe für Verstorbene. Diese Musik erklärte er selbst für seinen Schwanengesang und bat, als er den Tod nahen fühlte, dass man sie während der Messe für ihn selbst aufführen möchte. Die fürstl. Wallersteinsche Kapelle erfüllte diesen Wunsch bey dem zweyten Gottesdienste für ihn, ihren entschlafenen Anführer und Freund. Unter seinen ungedruckt gebliebenen Compositionen sind 27 fast aus allen oben angeführten Gattungen der Instrumentalmusik, auch *deutsche Lieder*, und ein *deutsches Requiem*.

Amon war ein erfahrener Director (Orchestermusik dirigirte er mit der Violin, Gesang mit dem Pianoforte); ein sorgfältiger Lehrer des Gesanges und fast aller Instrumente, da er sie alle kannte, vorzüglich des Klaviers, der Harfe und der Guitarre, worauf er denn auch geschickte Schüler und Schülerinnen hinterlassen hat; am ausgezeichnetsten spielte er selbst Violine oder Viola im Quartett und bey Begleitung des Pianoforte. Von Charakter war er ein redlicher, gutmüthiger Mann, sittig, gefällig und zuvorkommend, ein angenehmer Gesellschafter, ein inniger Freund seiner Freunde; übrigens ein grosser, schlanker, schöner Mann. Er hinterliess eine Wittwe, vier Söhne und eine Tochter. Einen Sohn, der von frühester Zeit an ausgezeichnete Talente und Geschicklichkeit in der Musik und in der Zeichenkunst bewiess, hatte er das Unglück, erwachsen und schon von nicht geringem Ruf, durch den Tod zu verlieren. — Alle, die den geschickten, fleissigen, guten und angenehmen Mann gekannt haben, werden ohne Zweifel, was hier über ihn geschrieben worden ist, im Geiste unterzeichnen, und seiner immer mit Achtung und Zuneigung gedenken.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte, comp. — — par Henry Marschner. — — Oeuvr. 33. No. 1. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Dem Rec. ist nur die erste dieser drey Sonatinen zugesandt worden, und mögen wohl die anderen noch nicht erschienen seyn. Er hat sich durch den Vortrag dieser ersten unterhalten gefunden. Der Verf., der schon manches Grössere geliefert hat, hat auch diess Kleinere nicht vernachlässigt. Für Anfänger, die erst über die Elemente hinaus sind, hat er hier nicht geschrieben. Die Sonatine verlangt schon ziemliche Fertigkeit der Hände und einige Geschicklichkeit im angemessenen Vortrage von Stücken mannichfaltigen Ausdrucks, besonders auch (vorzüglich im Finale) heiterer und launiger Art. Das Andante ist angenehm und mit sichtbarem Fleisse geschrieben; diess hat dem Rec. am besten gefallen. Es lässt sich versichern, dass Liebhaber und Liebhaberinnen, die die angeführten Eigenschaften besitzen und Munteres, Gefälliges suchen, sich durch alle drey Sätze wohl unterhalten werden. Auf Höheres oder Tieferes hat es der Verf. hier nicht angelegt, und man wird nichts dagegen sagen, da es auch solche Musik geben muss, indem es ja so viele solche Liebhaber und Liebhaberinnen giebt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juny. №. 23. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.
Von G. L. P. Sievers.
(Fortsetzung aus No. 22.)

Das Archiv der Kapelle befindet sich im päpstlichen Pallaste auf Monte Cavallo. Der Musikschatz, welcher hier aufbewahrt wird, ist trotz des Verlustes sämmtlicher Werke aus der Vorpalestrina'schen Zeit, welchen die Kapelle durch den mehr erwähnten Brand im Jahre 1527 erlitten hat, ohne allen Zweifel der reichste und wichtigste, welcher auf der Erde existirt. Hier sind nicht allein die Werke aller päpstlichen Kapellcomponisten in ihrer ununterbrochenen Folgereihe, sondern auch Sammlungen der vorzüglichsten Meister aus der Neapolitanischen und Venezianischen Schule aufgestellt. Das Archiv enthält an dreihundert und funfzig bis vierhundert grosse Foliobände, über welche ein vollständiger Catalog (indice) unterhalten wird. Aber nicht genug, dass hier die wichtigsten und seltensten praktischen Producte der neueren Kirchenmusik aufgehäuft stehen, das Archiv enthält auch eine eben so reiche und unschätzbare Sammlung literarisch-musikalischer Urkunden, welche als Quellen zu einer Geschichte der Italiänisch-Römischen Kirchenmusik genützt werden könnten, wie sie sicher kein anderer Zweig des menschlichen Wissens aufzuweisen hat. Diess sind die Tagebücher, welche vorschriftsmässig, seit dem oft erwähnten Brande, von den jedesmaligen Archivaren (Puntatori) haben geführt werden müssen, und in welchen alle wichtigen politischen, musikalischen oder sonstigen Kapellereignisse verzeichnet stehen. Von diesen Tagebüchern sind, heisst es, so viele einzelne grosse Foliobände vorhanden, als seit 1527 Jahre verflossen sind, also, etwa dreihundert. Man urtheile, welch ein Schatz von Nachrichten, die Geschichte der Kapelle und mit ihr der Kirchenmusik betreffend, hier vorhanden ist! In wie fern der oft erwähnte Hr. Baini ihn benutzt hat muss die Zeit lehren. Ausser ihm erhält kein Sterblicher Zutritt zu diesem Archive. Die drei Schlüssel, welche einer ohne die anderen nicht öffnen kann, befinden sich in den Händen des jedesmaligen Kapellmeisters, des Hrn. Baini und eines der Custoden. Dass die hier aufgehäuften Kunst- und literarischen Werke für die musikalische Welt so gut wie verloren sind, begreift sich von selbst; sie kommen niemanden zu gute, denn selbst Hr. Baini ist mit so vielen ausserwesentlichen Geschäften versehen, dass es ihm zu deren wirklich zweckmässigen Benutzung so wohl an Lust, wie an Zeit gebrechen muss. Freilich mögen die erwähnten Tage-, oder vielmehr Jahrbücher, meistens von unliterarischen Subjecten geführt, ausser den eigentlichen Kunst-, oder sonstigen interessanten Nachrichten, einen grossen Wust von unbrauchbarem Geschwätze enthalten, und diess dürfte ein Grund mehr seyn, dass selbst Hr. Baini, oder mancher andere, dem man eine Einsicht in dieselben gestattete, keinen oder, nur einen sehr beschränkten Gebrauch davon machen würde. So viel ich habe erfahren können, werden diese Bücher bey jedesmaligem Jahresschlusse und dem Abgange des zeitigen Sekretairs den Custoden übergeben, von diesen im Archive aufgestellt, übrigens aber von keines Menschen Auge eingesehen, so dass man sie eigentlich nur des Herkommens wegen führt, übrigens aber, wenigstens heut zu Tage, als ganz nutzlos betrachtet.

Ich glaube, allen Musikern von Profession, so wie überhaupt den musikalischen Literatoren, einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier ein Verzeichniss aller der Componisten, deren Werke in der päpstlichen Kapelle gesungen, oder doch im Archive derselben aufbewahrt werden, nebst einigen Bemerkungen hersetze. Musikfreunde, welche etwa die Reise nach Rom unternehmen wollen, können sich

desselben als Wegweisers bedienen, um in wenigen Wochen eben so viel Auskunft zu erhalten, als ich, meiner eignen Leitung überlassen und ohne alle Hülfsquellen, mir kaum im Wege zweyjähriger unermüdlicher Nachforschung habe verschaffen können. Um meine Arbeit so gemeinnützig als möglich zu machen, will ich zugleich die Festtage anführen, an welchen, so weit es mir hat gelingen wollen, davon Nachricht zu erhalten, bestimmte Musikstücke gesungen werden, und letztere zugleich namentlich anführen.

Gregor der Grosse (590-604). In wie fern der Gesangsstyl, welchen man den Gregorianischen Gesang nennt, ganz oder zum Theil ein Werk dieses Papstes ist, möge dahin gestellt seyn. Er wird ein paar Male im Jahre an hohen Festen gesungen, hat aber keine bestimmten Tage, sondern die Wahl desselben hängt von der Willkür des Kapelldirectors ab. Von Gregor bis zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts befindet sich kein Gesangstück mit dem Namen seines Componisten in der Kapelle.

Jacopo Pratense, genannt Jüsquin, eigentlich Jacques Despres, dessen ich oben erwähnt habe, ist, nach Gregor dem Grossen, der älteste unter den bekannten Componisten, von welchem Compositionen im Archive der Kapelle existiren, aber nicht mehr aufgeführt werden. Er blühte um das Jahr 1500 und genoss zu seiner Zeit eines grossen Rufes. Ein Schüler des berühmten Okenheim und gleich diesem von Geburt ein Niederländer, trat er zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in die päpstliche Kapelle. Sein Name steht noch heutiges Tages auf dem Chore in der Wand ausgeschnitten. Dieser Componist gibt zu der Bemerkung Veranlassung, dass von ohngefähr vierzig Componisten, deren Werke in der Kapelle gesungen werden, fünf und dreyssig ausübende Kapellsänger, und unter diesen die gefeiertesten Namen, welche die Kirchenmusik aufzuweisen hat, gewesen sind: ein Beweis, dass in der damaligen Zeit, so wie überhaupt noch in diesem Augenblicke in Italien, die Tonsetzkunst vom Gesange, und dieser wieder von der Tonsetzkunst, nicht getrennt, dass im Gegentheile die musikalische Empfänglichkeit im Gesange abgeschlossen war und, ausser nach ihm, nach nichts anderm verlangte. Diese Wahrheit in's Auge gefasst, was muss man da von der seichten musikalischen Erkenntniss gewisser Schwätzer urtheilen, welche in ihrem ganzen langen Leben nichts gelernt zu haben scheinen, als dass es gewisse Fälle geben könne, „wo der Gesang mit Recht der Instrumentalmusik (wenn das affectirt gesuchte Wort **Instrumentenspiel** so viel wie **Begleitung** heissen sollte, wäre der Unsinn noch auffallender) untergeordnet werden müsse."

Jacob Arkadelt, Schüler und Landsmann des vorigen, war Kapellmeister des Cardinals Lorrena. Ich finde nirgends, dass er Mitglied der päpstlichen Kapelle gewesen ist. Doch sind einige Compositionen im Archive derselben vorhanden, werden aber nicht mehr gesungen. Arkadelt war besonders als Madrigalencomponist so sehr berühmt, dass unbekannte Musiker, um ihren Compositionen einen desto grösseren Beifall zu verschaffen, ihnen seinen Namen vorsetzten. Von ihm sind im Jahre 1539 fünf Bücher von Madrigalen erschienen. Das schönste unter diesen soll: *Il bianco e dolce cigno cantando muore* seyn.

Carl d'Argentilly, ein Niederländer, oder, nach andern, ein Franzose, lebte um's Jahr 1543. Ob er päpstlicher Sänger gewesen ist, habe ich nirgends finden können. Die Kapelle besitzt einige Compositionen von ihm.

Costanzo Festa, aus Florenz, trat gegen das Jahr 1540 in die päpstliche Kapelle. Ob er gleich seinen beiden grossen Nachfolgern, Morales und Palestrina, nicht gleich kömmt; so gebührt ihm dennoch das ausgezeichnete Lob, mit welchem Burney seiner gedenkt, im vollen Maasse. Festa ist der älteste Componist, dessen Werke in der Kapelle gesungen werden. Ich habe ein paar Motetten und eine Messe von ihm gehört, von so ungemeiner Klarheit, Genialität und ernster Weihe, dass ich unwillkürlich an Mozart erinnert ward.

Christoph Morales, aus Sevilien in Spanien gebürtig, trat 1544 in die päpstliche Kapelle. Sonderbar, aber nichts desto weniger wahr ist es, dass die Römer, wie in der Mahlerey, so auch in der Musik, fremder Lehrer bedurft, und diese noch weiter hergeholt haben, als für die Mahlerey. Ueber allen Zweifel erhaben ist, dass die Flamänner, und nächst ihnen die Spanier und Florentiner, die musikalischen Lehrmeister nicht allein der Römer, sondern von ganz Italien gewesen sind. In wie fern Morales seines Theils das Palestrina'sche Zeitalter vorbereitet hat, sagt die musikalische Literargeschichte nicht: Unwissenheit, Mangel an philosophischer Kunstkritik, besonders aber die bequeme Gewohnheit, einer dem andern blindlings nachzu-

sprechen, haben den Grundsatz aufgestellt, vor Palestrina sey kein Kirchengesang vorhanden gewesen und er selbst, das heisst, sein Genie, nicht von Menschen geboren, sondern vielmehr aus der Erde aufgeschossen. Wo aber ein Morales existirt hat, und besässen wir von ihm nichts weiter, als das Motett: *Lamentabatur Jacob*, welches am dritten Fastensonntage gesungen und von Vorzeit und Gegenwart als eines der grössten Meisterstücke gerühmt wird, welches die päpstliche Kapelle, also die ganze musikalische Welt, besitzt; man könnte immer mit Recht schliessen, Palestrina habe sich nur an sein Zeitalter angeschlossen, nicht aber es von Grund auf geschaffen.

Giov. Antonio Merula trat im Jahre 1587 in die Kapelle. Gesungen werden seine Compositionen nicht mehr, obgleich sich einige derselben im Archive der Kapelle befinden. Er war der erste Kapellmeister, welcher, ohne ein Bischof zu seyn, zu Folge der Bulle Sixtus V., aus der Mitte der Sänger gewählt ward.

Palestrina (eigentlich Giov. Pierluigi von Palestrina, einem Städtchen nordöstlich von Rom, dem alten Präneste). Sein wahres Geburtsjahr ist unbekannt, weil im Brande von Palästrina im Jahre 1557, als Herzog Alba unter Paul IV. gegen den Kirchenstaat im Anzuge war, auch das dortige Kirchenregister ein Raub der Flammen ward. Gemeiniglich nimmt man 1529 dafür an. Palestrina war der Sohn armer Aeltern. Von seiner Jugendgeschichte ist eben so wenig bekannt, als von seinem späteren bürgerlichen Leben. Man muss erwarten, dass die Biographie, welche Hr. Baini, dem es, seiner Versicherung nach, gelungen ist, sich bisher ganz unbekannte Quellen über Palestrina zu verschaffen, unter der Feder hat, den Erwartungen entsprechen werde, welche er selbst davon hegt. Wenn die Sage von der Marcellusmesse gegründet ist; so hat Palestrina, da die einundzwanzigtägige Regierung Marcellus II. in's Jahr 1555 fällt, dieses berühmte Gesangstück in seinem sechsundzwanzigsten Jahre geschrieben. Ueber diese Messe ist aber so viel Dunkel verbreitet, dass einige sie nicht einmal für Palestrina's Arbeit halten wollen, sondern sie, wahrscheinlich nur im Spasse, dem Papste Marcellus I. (308—310) zuschreiben; anderen scheint sie von einem anonymen Componisten, wieder anderen ein nach und nach entstandenes Werk mehrer päpstlicher Sänger zu seyn. Als ich Hrn. Baini schriftlich um seine Meynung von der Sage über diese Messe befragte, gab er mir folgende Antwort: Monsgr. Fantanini nell' Eloquenza Italiana risponde per me alla Sua interrogazione (das thut Fontanini aber nicht, denn sein Werk ist kein abhandelndes, sondern ein bloss lexicographisches, in welchem sich kein Wort, den quästionirten Gegenstand betreffend, befindet; vielleicht hat Hr. Baini einen andern Schriftsteller im Sinne gehabt). Tutto sta, che venti un giorni di pontificato permettessero a Marcello II. di occuparsi del canto (das ist auch meine Meynung, welche ich bereits oben dargethan habe). Ed io aggiungo: quando sarà impressa la Vita di Giov: Pierluigi, lo saprà. Möge denn endlich diess lang erwartete Leben Palestrina's erscheinen, damit die musikalische Welt über die Kunstbildung (denn darauf möchte es mehr ankommen, als auf seine Privatexistenz, weil in jener gleichsam die Geschichte und Bildung der Kunst selbst enthalten seyn muss) eines der grössten Componisten, welche existirt haben, genügendere Aufschlüsse erhalte, als die bisherigen gewesen sind. Was aber die, wie verlautet, mit dem Leben Palestrina's zugleich erscheinen sollende Ausgabe seiner sämmtlichen Werke anbetrifft; so begreife ich nicht, wie Hr. Baini dieselbe wird veranstalten können, da es ihm eben so wenig, wie jedem andern Mitgliede der Kapelle, gestattet ist, von irgend einer, im Archive derselben befindlichen, Composition eine ganze, oder auch nur theilbare Abschrift zu nehmen. Dass Herr Baini sich für irgend einen zeitlichen Gewinn der Excommunication aussetzen wollte, steht von ihm, der Priester, Beichtvater und überdem ein sehr gottesfürchtiger Mann ist, keinesweges zu erwarten. Komme ich auf Palestrina zurück. Mit Bestimmtheit weiss man von seinem Leben nichts, als dass er ein Schüler des Flamänners Gaudimel gewesen, im Jahre 1562 zum Kapellmeister in S. Maria Maggiore und darauf, nachdem, wie der h. Philipp von Neri berichtet, die Seele Animuccia's, Kapellmeisters an der Peterskirche, 1571 gen Himmel gefahren, zum Nachfolger dieses letztern ernannt worden ist. Es lässt sich nicht einmal mit Sicherheit angeben, ob er auch wirklicher ausübender päpstlicher Sänger, oder nur Componist der päpstlichen Kapelle gewesen ist. Für letzteres spricht der Umstand, dass er als Kapellmeister der Peterskirche gestorben ist, ein Amt, dessen Dienst mit der Stelle eines päpstlichen Sängers, da die Functionen beider an denselben Tagen, sogar in

dieselben Stunden fallen, nicht wohl vereinbar ist. Im Register der Kapelle steht der Tod Palestrina's vom damaligen Archivschreiber (Puntatore), Ippolito Gamboni, also verzeichnet: A dì 2 Feb. 1594. Questa mattina il Sgr. Giovanni Pierloisci, eccellentissimo Musico, nostro compagno (was nicht gerade besagt, dass Palestrina Sänger, sondern nur, dass er Mitglied, aber ohne Dienste zu thun, der Kapelle gewesen seyn mag) e Maestro di Cappella in S. Pietro etc. Mit seinem Herzensfreunde Giov. Maria Nanini errichtete er eine Singschule. Von ihm werden ohne Vergleich die meisten Werke gesungen. Bestimmt sind folgende Motetten, welche während des Offertoriums ausgeführt werden: Epiphania, *Surge illum in aere Jerusalem*, oder (findet die päpstliche Messe in der Peterskirche Statt) *Tu es pastor ovium;* Mariä Reinigung, *Responsum accepit Simeon;* Aschermittwoch, *Derelinquerat impius;* am Passionssonntage, *Salvum me fac;* am Palmsonntage, *Stabat mater;* am grünen Donnerstage (in der Messe) das vortreffliche Motett, *Fratres ego enim*, (im Früh- oder finstern Dienste, Nachmittags) eine vierstimmige Lamentation; am stillen Freytage (Morgens, während der Kreuzesanbetung, bey der ersten Kniebeugung, während der Papst und nach ihm die Cardinäle die Anbetung verrichten, der vortreffliche, liebliche Doppelchor *gli Improperj* genannt; am Ostermontage, *Jesus junxit se* (ist eins seiner schönsten Motetten); am Osterdienstage, *Surrexit pastor bonus;* am Himmelfahrtstage (in S. Giovanni in Laterano), *Viri Gallilaei;* am ersten Pfingsttage, *Cum complerentur;* am zweyten Pfingsttage (in der Peterskirche in der Chorkapelle), *Exultate Deo*, für zwey Chöre; am Sonntage Trinitatis, *O beata trinitas;* am Frohnleichnamsfeste (während der stillen Messe), das schon erwähnte *Fratres ego enim;* am Johannistage (in S. Giovanni in Laterano), *Fuit homo missus a Deo;* Mariä Himmelfahrt, *Assumpta est Maria;* am ersten Advente, *Salvatorem expectamus;* am Dienstage darauf (während der jährlichen Ausstellung des Allerheiligsten in der Paolinischen Kapelle im Vaticane), das eben genannte *Fratres ego enim;* am zweyten Advente, *Jerusalem cito veniet;* am dritten Advente, *Veni Domine;* am vierten Advente, *Canite tuba in Sion;* am zweyten Weihnachtstage: *Cum autem esset Stephanus;* am dritten Weihnachtstage, *Hic est beatissimus discipulus;* am Neujahrstage, *O magnum mysterium;* am Jahrstage der Papsteswahl, eins von den beyden, *Tu es Petrus*, oder *Tu es pastor ovium;* bey'm Verschliessen der heiligen Thür, die Hymne: *Coelestis urbs Jerusalem*, und endlich am Tage Mariä Verkündigung (in der Kirche di S. Maria sopra Minerva, wann diess Fest nicht während der Fasten fällt), *Ne timeas Maria.* Die Wahl der Messen, welche von Palestrina gesungen werden, hängt von der Willkühr des Kapelldirectors ab, und kann hier folglich nicht angegeben werden, steht aber mit der Anzahl der von ihm aufgeführten Motetten im entsprechenden Verhältnisse.

Giovanni Maria Nanini, Tenorist, trat 1577 in die Kapelle. Palestrina's Mitschüler bei Gaudimel, schloss er mit diesem einen engen Freundschaftsbund und beide gründeten später eine Schule, aus welcher Nanini's Bruder, Giovanni Bernardino Nanini, Antonio Cifra und mehre, nachmals berühmt gewordene Tonsetzer hervorgegangen sind. Die Kapelle führt viele seiner Compositionen auf; bestimmt wird aber nur am ersten Weihnachtstage sein Motett: *Hodie nobis coelorum Rex*, gesungen.

Arcangelo Crivelli, Tenorist, ward im Jahre 1583 in die Kapelle aufgenommen. Von den vielen Werken dieses Componisten, welche in der Kapelle gesungen werden, hat nur das einzige Motett: *Ecce odor filii mei*, am zweiten Fastensonntage seine bestimmte Zeit.

Orazio Griffi, Sänger der Kapelle. Diese führt mehre Werke von ihm auf; keines aber hat einen bestimmten Tag.

Felice Anerio, Sänger der Kapelle, ward derselben von Clemens VIII. durch eine eigene, an sie abgesandte, Botschaft zum Nachfolger an Palestrina's Stelle empfohlen und natürlich auch angenommen. Nach Palestrina genoss er die grösste Achtung. Von den zahlreichen Werken, welche die Kapelle von ihm singt, haben folgende Motetten einen bestimmten Tag: am Ostersonntage, *Christus resurgens* (eines der schönsten, welche die Kapelle besitzt); am Sonnabend nach Ostern, *Voce mea*, und am Jahrstage der Krönung des jedesmaligen Papstes, *In Diademate capitis Aaron.* Auch ward, bis man um's Jahr 1720 bis 1725 anfing, in der Charwoche das Baische Miserere zu singen, eins von ihm, abwechselnd mit einem von Scarlatti, aufgeführt.

Giovanni Francesco Anerio, päpstlicher Sänger, des vorigen Bruder. Die Kapelle singt einige Werke von ihm.

Luca Marenzio, päpstlicher Sänger, starb 1599.

In seinen früheren Jahren hatte er in Diensten des Königs von Polen und dann des Cardinals von Este gestanden. Er ward nicht allein nach Palestrina für den grössten Kirchencomponisten seiner Zeit gehalten, sondern stand auch wegen seiner Madrigale, welche damals für die besten galten, in grossem Ansehn. Der bekannte Spanier, Sebastian Raval, nennt ihn il divino Compositore de Madrigali. Von seinen vielen, in der Kapelle gesungenen Werken wird am Sonnabend vor Ostern ein *Magnificat* aufgeführt.

Gabriele Galvex (Calves) scheint kein Sänger der Kapelle gewesen zu sein. Diese führt am ersten Fasstensonntage das Motett: *Emendemus in melius* von ihm auf.

Ruggiero Giovannelli trat 1599 als Tenor-Sänger in die päpstliche Kapelle, nachdem er vorher, der Reihe nach, zu S. Luigi, S. Appollinare und endlich, an Palestrina's Statt, Kapellmeister der Peterskirche gewesen war. Sein grandioses Motett: *Vestibat colles*, wird bei grossen Kirchenfeierlichkeiten aufgeführt.

Tommaso Lodovico da Vittoria (in Spanien), Anfangs Kapellmeister in S. Apollinare, dann Sänger der Kapelle. Letztere führt in der Messe der Weinachtsnacht sein Motett: *Quem vidistis pastores*, auf. Für seine beste Arbeit hält man ein Requiem, welches bei vorkommenden Gelegenheiten gesungen wird.

Girolamo Rosini von Perugia trat 1601 als Sopransänger in die päpstliche Kapelle. Obgleich diese, so viel ich habe erfahren können, keine Compositionen von ihm besitzt, und es überhaupt auch zweifelhaft ist, ob er Tonsetzer gewesen; so führe ich ihn doch einer Merkwürdigkeit wegen an, welche hier Erwähnung zu finden verdient. Er ist nämlich der erste Römische, oder vielmehr Italiänische, männliche Sopransänger, welchen die päpstliche Kapelle besessen hat. Bis auf Rosini waren diese Sänger lauter gebohrne Spanier gewesen, ein Umstand, welcher, so viel ich weiss, noch von keinem fremden musikalischen Literator zur Sprache gebracht worden ist. Manfredini führt eine Menge derselben namentlich an. Mein Gewährsmann für diese Nachricht ist der Priester Andrea Adami in seinem Werke, betitelt: *Osservazioni di ben regolar il Canto della Cappella Pontificia*, welcher um's Jahr 1689 päpstlicher Kapellmeister und (hier das wichtigste) selbst Sopransänger, also der Geschichte dieser Klasse von Sängern nicht allein als musikalischer Literator, sondern auch aus persönlichen Gründen, kundiger als viele andere Schriftsteller, ihn am genauesten kennen musste. Die Kastration scheint also im Kirchenstaate nicht vor dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts Statt gefunden zu haben. Es wäre interessant, zu untersuchen, in wie fern ein Gebrauch, aus welchem, als ursprünglich dem Kirchenstaate angehörig, man den Römern seit Jahrhunderten so viele Vorwürfe gemacht, in einem weit entfernten Lande, wo, wie es scheint, keine so wirksamen musikalischen Veranlassungen dazu vorhanden waren, habe entstehen, sich von da bis nach Rom verbreiten und hier Ursache zu seiner neuen Entstehung werden können. Adami sagt übrigens nicht, ob Rosini durch Zufall oder absichtlich in den Stand eines Sopransängers versetzt worden war; wir erfahren bloss, er sey, nachdem er Probe gesungen und darin auf eine glänzende Weise bestanden, von den eifersüchtigen Spanischen Kastraten der Kapelle verworfen und durch diesen Schimpf bewogen worden, um fortan jeder Versuchung zum öffentlichen Gesange aus dem Wege zu gehen, bey den Kapuciner-Franciscanern Profess zu thun; Clemens VIII. aber habe, von dem Vorfalle unterrichtet, ihm „ad inserviendum Capellae" Dispens ertheilt und ihn in diese aufnehmen lassen. Rosini trat am Ende seines Lebens noch in den Predigerorden des h. Philipp von Neri und starb 1644.

Vincenzo de Grandis war päpstlicher Contralt-Sänger im Jahre 1605. Ob die Kapelle ausser dem Motett: *o Doctor optime*, welches bey den Cardinals-Versammlungen gesungen wird, noch andere Compositionen von ihm aufführt oder besitzt, habe ich nicht erfahren können.

Francesco Severi, päpstlicher Sänger um dieselbe Zeit. Von ihm werden noch einige Messen und Motetten gesungen.

D.*) Santi Naldini, ein Römer, trat als Contralt 1617 in die Kapelle und starb 1666 als Mitglied des Ordens des h. Sylvester. Er soll, heisst es, in der Kirche di S. Stefano del Cacco begraben liegen, und auf seinem Leichensteine ein Canon eingegraben seyn. Mir hat es nie glücken wollen, letztern aufzufinden.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Man erinnere sich, dass D. so viel wie Don und diess die Priesterwürde bedeutet.

Nachrichten.

Magdeburg, *im May*. Seit dem Anfange dieses Jahres ist mancherley hier vorgefallen, das in musikalischer Hinsicht Interesse erregen kann. Zuvörderst will ich des Theaters erwähnen, welches neu erstanden war, halb schon wieder untergegangen ist, aber hoffentlich bald unter veränderten Umständen und durch das Zuthun mehrer angesehener Bürger eine sichere Existenz gewinnen wird. — Hr. Petri aus Berlin kam im Januar nach M., miethete das Haus und brachte eine passable Truppe mit, zeigte aber bald, dass er dieselbe nicht zu leiten verstehe. Mit ihm kam als Musikdirector Hr. W. Telle, früher beym Königsstädter Theater in Berlin, ein Mann, der seiner Stelle gewachsen ist. Sonderbar genug war ihm ein Dilettant, Hr. Liebmann, zur Seite gestellt, der recht artig die Violine streicht, sein eigenes Spiel aber nicht dirigiren kann, viel weniger Sänger und Orchester, denn er kann nicht taktiren. Nach etlichen umgeworfenen Scenen in Opern, zog er sich zurück. Die Sänger sind: Dem. Bach, die eine kräftige, recht hübsche, in der Tiefe jedoch unangenehme, und überhaupt nicht gerade gebildete Stimme hat; Hr. Krickeberg, erster Tenorist, der viel Musik und eine sehr gute Schule, aber keine Stimme besitzt; Hr. Meisinger, zweyter Tenorist, der als Sänger eigentlich nur zu Kleinigkeiten gebraucht werden kann, diese aber recht artig vorträgt, und übrigens durch sein Talent als Komiker mit Recht beliebt ist; Hr. Vollbrecht, Bassist, welcher eine überaus starke Stimme, wenig Schule, aber Mutterwitz hat, und ebenfalls ein recht guter Komiker ist; endlich Hr. Grohmann, auch ein Bassist, mit schwächerer aber nicht ungebildeter Stimme. Das übrige Personale kann man nicht zu den Sängern rechnen. — Man gab den *Don Juan* mit sehr unglücklichem Erfolge, *die Entführung* vom dritten Male an gut, *die schöne Müllerin* noch besser, und *die Dorfsängerinnen* sehr gut, alles jedoch im Allgemeinen gesagt; ausserdem mehre meistens sehr übel localisirte Possen, z. B. *das Abentheuer auf dem Vogelfang*, nach dem *Abentheuer auf dem Weinachtsmarkt* bearbeitet. Parodirte Gassenlieder, niedrige Volkswitze u. dergl., die Bestandtheile dieser Vaudevilles, sind Reizmittel, deren man, wenn der Autorwitz fehlt, sehr bald überdrüssig wird. Sind jedoch dergleichen Stücke Referenten dadurch merkwürdig gewesen, dass sie meistens das Theater füllten, wogegen es bey den erstgedachten Opern zuweilen leer blieb. — Im vorigen Monate besuchten uns, auf ihrer Durchreise nach Hamburg, Hr. und Mad. Spitzeder, vom Königsstädter Theater, und ihre Gastdarstellungen gewährten einen Genuss, der uns unsere eigene Schwäche bald vergessen liess. Wer Hrn. S. in Berlin sah, der wird keinen Anstand nehmen, ihn zu den ersten Komikern unserer Zeit zu rechnen und eingestehen, dass er als Sänger nicht minder hoch steht. Er besitzt eine starke und angenehme Stimme, eine klangvolle Tiefe, und die Leichtigkeit seines Vortrags, so wie die Mittel, wodurch er die Komik in den Gesang legt, beweisen, dass diese beyden Talente, und die Kunst mit der natürlichen Anlage sich nirgend glücklicher vereinigen konnten. Den Leporello habe ich nie besser gesehen, als von ihm: seine witzigen Improvisationen waren ungemein ergötzlich, und den Gipfel des Komischen erreichte er, als er im zweyten Akte den Mantel Don Juans auseinander schlug, und mit einer kläglichen Donnerstimme: Erbarmen! rief. — Als *Osmin* konnte er sein Talent als Sänger noch mehr zeigen; als Knoll hätte seine groteske Figur schon hingereicht, das Publikum im fortwährenden Lachen zu erhalten. — In einem Concerte sang er mit Hrn. Grohmann das Duett aus *der heimlichen Ehe:* „Herr! wenn Sie Ehre fühlen.“ Schade dass er nicht im Kostüm war, also seinen vortrefflichen Vortrag nicht durch Gesten noch mehr heben durfte, denn in dieser Scene hat er Gelegenheit zu zeigen, dass er mit der edlen Komik sehr vertraut ist. — Mad. Spitzeder hat eine schöne, reine und sehr gebildete Stimme, welcher nur noch etwas mehr Fülle zu wünschen wäre. Ueberall zeigt sie eine vollendete Schule; wer ihren verschiedenen Vortrag in den Rollen *der Donna Anna*, *Constanze* und *Müllerin* vergleicht, der muss finden, dass der Character der letzten ihr am meisten zusagt, jedenfalls mehr als die hohe Tragik der Donna Anna. Sie erntete nach jeder Arie wohlverdienten Beyfall und ward nach jeder Vorstellung mit ihrem Manne gerufen. Im Concerte sang sie eine Arie mit Rondo von Carafa und mit ihrem Manne ein komisches Duett im Wiener Dialekt. Die süssen Rouladen der ersteren konnten, so vortrefflich vorgetragen, nicht anders als sehr angenehm seyn; Mad. S. sang überhaupt diesen Abend mit einer Unbefangenheit und Anmuth, die

das ganze Publikum bezauberten; dass Duett war allerliebst, und sie machte uns die Freude, es auf unsere Bitte zu wiederholen. — Unsere Sänger würden schlecht dabey fahren, wenn man ihrer bey solcher Gelegenheit erwähnen wollte, aber eines muss Ref. anerkennen: Hr. Meisinger war als Pedrillo vortrefflich, obgleich er mit seiner Komik noch nicht recht Haus zu halten versteht. — Kaum waren unsere lieben Gäste abgereisst, so entfernte sich Hr. Petri heimlich und liess seine Truppe im Stich. Hr. Telle machte in Gemeinschaft eines sachkundigen Mannes, den ich, ehe die Sache reif ist, nicht nennen kann, einen Plan zur Reformation des ganzen Theaters; der Hr. Oberbürgermeister Francke, welcher alles, was Kunst heisst, in seinen Schutz nimmt, interessirte sich lebhaft für dessen Ausführung, und es ist alle Hoffnung da, dass mehre wohlhabende Leute als Actionairs zusammen treten und unserer Stadt wieder ein stehendes Theater verschaffen werden.

Die Concerte gaben uns Folgendes. — Logen-Concerte. Symphonien von Mozart (Es und C, die kleinere), A. Romberg (C), Haydn (milit.) und Beethoven (Pastorale); Ouverturen von Righini (*Tigranes*), Lindpaintner (*Pflegekinder*), Spohr (*Jessonda*), Spontini (*Vestalin*), Weber (*Freyschütz*), Winter (*Opferfest*), Mozart: keine! — Concert von Spohr (C^b) und Potpourri von George für Clarinette, gut geblasen von Hrn. Feldt. — Clavierconcert von Wilms (C), gespielt von Hrn. Ehrlich, einem jungen Dilettanten, etwa 15 Jahre alt. Er hat einige Fertigkeit, aber keinen Takt, spielte im Adagio Pausen anstatt Noten, und warf das Rondo beynahe um, so dass diess schöne Concert nicht schön klang. — Clavier-Quintett von Field und Phantasie für Pianoforte und Clarinette von Rummel, in beyden die Hauptpartie von Hrn. Kämmerer recht brav vorgetragen; das erstere passt aber nicht für den Concertsaal, das zweyte war langweilig. — Arie aus dem *Freyschütz*: „Durch die Wälder", von Hrn. Schiele, einem reisenden Sänger, vorgetragen; er gab sich Mühe, hat aber eine veraltete Stimme, und eine gewisse theatralische Deklamation, die nicht ins Concert gehört. — Zwey Concertarien von C. M. v. Weber, von Mad. Cuny, wie immer, gut gesungen. Duett aus *dem Herbst* von Haydn, von derselben mit Hrn. Humbert vorgetragen. Des letzteren Stimme ist angenehm, sein Vortrag, als der eines Dilettanten, befriedigend. — Duett und Chor, Anfang des dritten Theils der *Schöpfung*; Introduction aus dem *Opferfeste* und die *Glocke* von A. Romberg, alles vom Seebachschen Gesang-Verein ausgeführt; das erste nicht ohne Fehler, die letzten vortrefflich und mit wohlverdientem Beyfall. Unter den Solosängern verdient Hr. Schuband Erwähnung, der eine kräftige frische Bassstimme hat und mit der Zeit gut werden kann. Männergesänge von demselben Verein vorgetragen. Unter ihnen ist der wenig bekannte Psalm von Vogler: „*Ecce quam bonum,*" eine schöne, ansprechende Composition, auszuzeichnen.

Harmonie-Concerte. Symphonien von Mozart (D$^♯$, die grosse), Beethoven (D$^♯$, C^b, Eroica und C dur, erster Satz), Haydn (D$^♯$, $\frac{6}{8}$, Finale); Ouverturen von B. Romberg (D$^♯$), Mozart (*Titus*), Schulz (*Faust*), Spohr (*Jessonda*), Spontini (*Vestalin*), Méhul (*Jagd*), — Variationen für Oboe von Hummel, von Hrn. Brenner gut geblasen. Flöten-Concert von B. Romberg, von Hrn. Buschinsky nicht ganz befriedigend vorgetragen; Doppel-Concert von Krommer, für zwey Clarinetten, durch Hrn. Feldt und Kühne sehr gut ausgeführt; Klavier-Concert von Moscheles in F dur, von dem achtjährigen Brenner zur allgemeinen Bewunderung gespielt. Die Anlagen dieses Knaben sind ausgezeichnet, er besitzt ein für sein Alter ungewöhnliches Taktgefühl, und wenn er nicht durch Lobhudeleyen verderbt wird, so kann er es sehr weit bringen. Es versteht sich, dass sein jetziges Spiel bloss als das eines Kindes erheblich ist und man keinen anderen Genuss dabey hat, als den des kalten Erstaunens über die grossen Schwierigkeiten, welche von kleinen Händen bezwungen werden. — Sonate für Pianoforte und Flöte von A. E. Müller, von Hrn. Musikdirector Mühling recht effektvoll für die Begleitung von Violine und Cello arrangirt. Hr. Brüggemann, ein Dilettant, spielte das Pianoforte ziemlich gut, Hr. Mühling die Violine sehr gut; aber weiter hat man kein Solo in der ganzen zweyten Hälfte des Winters von dem letztern gehört, und das ist nicht zu loben. — Arie aus *Armida* von Righini, von Dem. Zumbach, Duett aus Kunzen's *Halleluja,* von derselben und Hrn. Humbert, und zwey Arien aus *Titus,* von dem letzteren recht gut gesungen. Die zweyte (Parto) war ihm jedoch etwas zu schwer. — *Sehnsucht,* von A. Romberg mit Orchester, und einige Lieder am Klavier von Mühling, von Hrn. Bonte gesungen; die erstere gelang nicht ganz, die letzteren waren brav. — Arie von Mercadante (Saalbaderey) und Violin-Variationen

von Rode (in G gesetzt und in Es so versetzt, dass man sie nicht wieder erkannte), von Mad. Hesse, einer reisenden Sängerin, vorgetragen. Sie hat eine männliche Tiefe, eine heisere Höhe, singt, wie es verlautete, nach der neusten italienischen Schule, kann nach Ref.'s Urtheile nichts als gurgeln und zwitschern, und — fand vielen Beyfall.

Concerte der Vereinigung. Symphonieen von Mozart (Es), Beethoven (C♭), Haydn (Es, $\frac{3}{4}$,); Ouverturen von Méhul (*Blinder von Toledo und Jagd*), Boieldieu (*Dorf im Gebirge*), Righini (*Tigranes*); Doppelconcert für Oboe und Fagott von Westenholz, von Hrn. Brenner und Krause sehr brav vorgetragen; Trio für Pianoforte, Violine und Cello von Hummel (Op. 12. Es), worin Hr. Costenoble, ein Dilettant, die Hauptpartie spielte; (sein Spiel würde, wenn es mehr Sicherheit, Rundung und Ausdruck gehabt hätte, zu loben seyn.) Das schon gehörte Klavierconcert von Moscheles und eine Polonaise von C. M. v. Weber (C dur), von dem jungen Brenner vorgetragen. Die Polonaise sieht übrigens keiner Weberschen Composition ähnlich. Arie aus *Sargin*, von Mad. Feldt ziemlich gut gesungen; Polacca von Pucita und Boleros von Carafa, beydes geschmackloser Kram, von Dem. Bach viel zu gut gesungen. — Lieder am Klavier von Mühling, von Hrn. Bonte mit Beyfall vorgetragen.

Concerte der Gesellschaft zur Freundschaft. In einem war Ref. nicht zugegen; im zweyten hörte er: Symphonie in D♯ von Beethoven, Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber, Jagd-Ouverture von Méhul, Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber, von Hrn. Feldt, und Concertante für Flöte und Clarinette von Danzi, von demselben und Hrn. Buschinsky vorgetragen. Die Solospieler waren gut, aber das Orchester in der Jubel-Ouverture herzlich schlecht.

Ein Extra-Concert gab Hr. Hierling, der sich auf dem von ihm oder von seinem Begleiter (worüber ich nicht entscheiden will) erfundenen Tasteninstrumente, welches noch keinen Namen hat, hören liess. Das Instrument hat die Grösse eines tafelförmigen Fortepiano's mit etwas tieferem Kasten; die Töne ahmen Blas- und Saiten-Instrumente nach, und scheinen durch die Reibung von metallenen Stäben hervorgebracht zu seyn. Die Wirkung ist schön, der Mechanismus scheint aber noch nicht zur Vollendung gediehen zu seyn, denn er gerieth einigemale ins Stocken. Vom Spiele des Hrn. Hierling will Ref. zu dessen Besten schweigen.

So weit die Concerte. Was die Kirchenmusik anbelangt, so gab es am grünen Donnerstage keine Passionsmusik: Aber der Trost ist nicht weit, und Ref. kann mit einer sehr erfreulichen Nachricht schliessen. Die Städte Magdeburg, Halle, Halberstadt, Quedlinburg, Aschersleben, Dessau und Nordhausen, haben sich, auf Anregung des Oberbürgermeisters von Magdeburg, Hrn. Francke, zur Feyer eines jährlichen Musikfestes verbunden, welches abwechselnd in einer von ihnen statt finden wird. Hr. Kapellmeister Friedr. Schneider hat die Direction für immer übernommen; das erste Fest wird zu Magdeburg, im nächsten September, bey der Anwesenheit Sr. Maj. des Königs statt finden, und mit Schneiders neuem Oratorium: *das verlorne Paradies* beginnen.

Rotterdam 1824. *im April.* Der verflossene Winter gab Beweise von den Fortschritten der musikalischen Bildung in unserer Stadt. Es ist zu wünschen, dass unser Publikum bey dem guten Sinn beharre, welchen es neuerdings an den Tag gelegt hat.

Von der Kirchenmusik ist nicht viel zu sagen. Grösstentheils schon oft gehörte Messen wurden nach der alten Leyer abgesungen. Warum geben sich die Mitglieder der Chöre in den katholischen Kirchen nicht mehr Mühe, diesen Theil des Cultus auf einen bessern Fuss zu bringen? Diess würde leicht gelingen, wenn man vor allen Dingen einen tüchtigen Director anstellte, an dem es jetzt fehlt.

Theater. Eine stehende Gesellschaft haben wir noch nicht, jedoch gab uns die Operngesellschaft des Hrn. Dessauer aus Amsterdam regelmässig alle vierzehn Tage eine Vorstellung. So lange sie bey Rossini blieb, ging es mit der Ausführung noch so ziemlich; das Haus war immer voll, wozu wohl die beyden Schwestern Flora und Eva von Prag das meiste beytragen mochten: als man sich aber an die Zauberflöte und den Freyschütz wagte, scheiterte die Gesellschaft, und der frühere Ruhm ging gänzlich verloren. Eine Ausnahme machte jedoch Dem. Flora von Prag, welche die Rolle der Königin der Nacht ausgezeichnet schön sang und besonders die Arie: der Hölle Rache, in dem Tone, worin sie ursprünglich gesetzt ist, mit hoher Vollendung vortrug. Denselben, fast noch grössern Beyfall erwarb sie sich als Agathe

im *Freyschütz*. Ihre Schwester hörten wir in beyden Opern nicht, weil sich für ihre Stimme (Contralt) keine Rolle eignete. — Es wäre sehr zu wünschen, dass einmal eine gute Gesellschaft sich hier organisirte; wir glauben ihr vielen Zuspruch und gute Geschäfte versprechen zu können.

Concerte. Die gewöhnlichen Abonnement-Concerte waren dieses Jahr sehr besucht, und es scheint uns auch, dass die Direction sich der Sache mit grösserem Eifer angenommen habe. Doch sollte sie wohl in dem Zulassen der Liebhaber zum Orchester vorsichtiger seyn, vorzüglich bey den Blasinstrumenten.

Herr Mühlenfeldt, der gegenwärtige Musikdirector, hat unsere Erwartungen übertroffen. Durch seinen unermüdlichen Eifer hat das Orchester schon viel gewonnen. Wir hörten Symphonieen von Beethoven, Mozart, Haydn, Romberg und Anderen grösstentheils gut ausführen.

Ausser den hiesigen Musikern (von welchen weiter unten) und einigen Liebhabern hörten wir in diesen Concerten: Mad. George, Flötistin aus Gröningen, Hrn. Iwan Müller, Clarinettisten, Hrn. Schmidt, Tenorposaunisten der Kapelle zu Cassel, und Hrn. Simonetti. Mad. George wollte nicht gefallen: ihr Instrument war nicht rein, ihre Passagen undeutlich und ihr Vortrag höchst rauh und ungebildet. Hr. Iwan Müller wurde wegen seiner Fertigkeit bewundert, jedoch gefiel sein Ton, der grell und nicht der wahre Ton der Clarinette ist, nicht allgemein. Ungetheilten Beyfall erntete Hr. Schmidt durch hohe Virtuosität auf seinem bey uns noch nie in einiger Vollkommenheit gehörten Instrumente und durch die trefflichen Compositionen, die er vortrug. Hr. Simonetti zeigte in seinem 70sten Jahre die Reste einer Stimme, mit welchen mancher Sänger in der Fülle des Lebens zufrieden seyn könnte, während seine Singweise jeden Kenner entzückte. Unsere Gesanglehrer könnten von diesem Greise, der uns öfters besucht, vielen Vortheil ziehen.

Oeffentliche Concerte gab es diesen Winter nicht so viele als den vorigen; in den dreyen oder vieren, die gegeben wurden, hörten wir jedoch viel Gutes, und es ist Schade, dass die Umstände uns nicht öfter Gelegenheit dazu gaben. Die Ausführung der Gesang- und Instrumental-Solo's, mit welchen unsere Musiker auftraten, war mit wenigen Ausnahmen sehr lobenswerth. Es thut uns sehr leid, dass wir unter diese Ausnahmen Mad. Borini rechnen müssen. Diese Sängerin hatte schon, als sie zu uns kam, den Fehler, zu detoniren, und dieses Uebel hat sich jetzt noch verschlimmert. Dagegen überraschte Hr. Gennevoise uns recht angenehm durch verständige Mässigung seiner sonst sehr schreienden Stimme. Hr. Mühlenfeldt spielte in seinem Benefiz-Concerte ein Concert für Pianoforte (in E), eine sehr gut gearbeitete Composition von ihm selbst, welche den besten dieser Gattung an die Seite gestellt werden darf. Das Pianoforte hat nicht allein die glänzende Partie, sondern das Concert ist mehr eine Symphonie mit obligatem Flügel, wie Hoffmann von den Beethovenschen Concerten sagt. Solche Musik muss öfters gehört werden; denn obgleich sie nicht dem ganzen Publikum, sondern bloss Kennern gefällt, kann sie doch dazu dienen, den verdorbenen Geschmack zu läutern. Einem Rondo concertante für Pianoforte und Violine, welches Hr. M. mit Hrn. Tours spielte, fehlte es an der Einheit und Ordnung, welche man von dem Componisten des eben erwähnten Concertes hätte erwarten dürfen. Es schien uns, als wäre es componirt, um durch Schwierigkeiten und in neuen Passagen zu glänzen. In andern Concerten trug Hr. Mühlenfeldt noch einige fremde Compositionen mit seiner gewohnten Virtuosität vor. Sein Spiel zeigte von einem fortgesetzten Studium und gefiel allgemein mehr, als voriges Jahr. Vielleicht würde es noch mehr gewinnen, wenn er sich in den Tempo's ein wenig mehr mässigte.

Hr. Tours spielte in seinem Benefiz-Concert ein Concert von Spohr (D moll), Potpourri von Mayseder, und Polonaise von demselben. Wie schulgerecht auch die Ausführung des Concertes war, so glauben wir doch, dass der Spohrsche Genius zu hoch für Hrn. Tours ist, und rathen diesem, sich nicht bis dahin zu versteigen. Zum schönen Vortrage der Spohr'schen Compositionen gehört mehr, als Deutlichkeit in den Passagen und Ueberwinden der Schwierigkeiten. Mayseders Musik scheint mehr in dem Bereiche seiner Kräfte zu liegen, denn diese spielte er wirklich sehr gut. Dasselbe gilt von dem Concerte von Viotti (H moll), und einigen anderen Compositionen, die Hr. Tours in den Abonnement-Concerten ausgezeichnet schön vortrug. Leider ist er durch das Zurücktreten des Hrn. Bon eines Umganges mit diesem beraubt, der ihm gewiss vielen Nutzen gebracht hätte. Mit Vergnügen erinnern wir uns der Zeit, wo diese beyden Künstler gemeinschaftlich Concerte gaben, und Concert-Sympho-

nieen spielten. Dadurch wurde Hr. Tours angefeuert, sich dem Hrn. Bon gleichzustellen, und dieser, den ersten Rang; den jener ihm streitig machte, zu behaupten.

Hr. Ganz, Violoncellist, hat leider, abgeschreckt durch die wenige Theilnahme, die er vorigen Winter fand, diessmal kein Concert gegeben. Jedoch hat er sich nicht gänzlich zurückziehen wollen, sondern in andern Concerten einigemale Compositionen von Romberg, Dotzauer u. a. gespielt. Etwas mehr Präcision würde ihn zu einem ausgezeichneten Violoncellisten machen.

Auch Hr. Dahmen, Flötist, liess sich diesen Winter öfters hören. Sein Ton ist schön; allein seinem Spiele fehlt es an Leben und Farbe; alles wird von ihm geschleift und piano vorgetragen; so bald sein Ton stärker wird, wird er unrein. Hr. Borini gab mit seiner Frau ein Benefiz-Concert. Hr. B. gab wieder die schönsten Beweise seines Talents, welches uns diesen Abend zum letztenmal erfreute. Beyde haben uns seitdem verlassen, und in der Person des Hrn. B. hat unser Orchester einen Verlust erlitten, der schwer zu ersetzen seyn wird.

Hr. Rooms, Clarinettist, spielte im Abonnement-Concerte Variationen von Bärmann, die wir voriges Jahr von Hrn. de Groot hörten. Hr. R. hat seit vorigem Winter viel gewonnen, und wir versprechen uns noch mehr von seinem unermüdeten Eifer.

Hr. Hutschenruyter, erster Hornist, blies sehr brav, aber leider wiederum nichts als seine eigenen, höchst mittelmässigen Compositionen, und spielte ein Potpourri von Hummel für Bratsche, welches ganz verunglückte.

Hr. Dahmen jun., gleichfalls Hornist, gab Proben eines aufkeimenden schönen Talentes, und verdient deswegen alle Ermunterung. Im Tone übertrifft er schon jetzt Hrn. Hutschenruyter. Bey einem ernsten Studium wird gewiss unsre gute Erwartung von ihm befriedigt werden. Dasselbe gilt von seinem Zwillingbruder, dem Violinisten.

Ein Hr. Castro liess sich auf der Guitarre hören, auf welcher er zur Freude der Damen die grosse Trommel imitirte.

Die Vocalmusik in den Abonnement-Concerten übernahmen wieder, wie gewöhnlich, die Liebhaber; wir enthalten uns aller Kritik ihrer Leistungen, und ergreifen bloss diese Gelegenheit, um ihnen öffentlich unsern Dank für die Bereitwilligkeit abzustatten, womit sie zu Verschönerung der Concerte beygetragen haben. Wenn wir einmal so glücklich wären, gute Gesanglehrer zu besitzen, denen es darum zu thun wäre, die musikalische Bildung allgemein zu fördern, so würden wir mehr erwarten dürfen. Unsere Gesanglehrer scheinen nichts als fade Compositionen für ihre Schüler auszuwählen. Hrn. Gennevoise fehlt es gänzlich an den nöthigsten Eigenschaften eines Gesanglehrers, und Hr. Lis betet nur Rossini und die französischen Romanciers an. Was lässt sich von solchen Wegweisern erwarten? Hr. Lis giebt jährlich ein Concert zu seinem Benefice, oder lässt es vielmehr geben, denn seine sämmtlichen Schüler thun es für ihn, während er selbst am Klaviere begleitet, oder auch zuhört, und dann zu Ende eine Posse zum Besten giebt, wofür er wirklich ein ausgezeichnetes Talent hat.

Von fremden Künstlern gaben hier Concerte Hr. B. Romberg mit seinem Sohne Carl, Mad. Bertrand, und Hr. Fischer mit seiner adoptirten Tochter, Dem. Anna F. Hr. Romberg gab in kurzer Zeit zwey Concerte, bey überfülltem Saale: etwas für Rotterdam höchst seltenes.

Mad. Bertrand erwarb sich auch hier den Ruhm einer fertigen Harfenspielerin; nur sollte sie nicht als Componistin auftreten, denn was sie als solche leistet, verdient höchstens den Namen Compilation.

Hrn. Fischer war der Ruf schon vorausgeeilt, doch hatte er uns nicht zu viel versprochen. Obgleich seine Stimme nicht mehr das zu seyn scheint, was sie früher war, erwarb er sich doch den ungetheilten Beyfall aller Zuhörer, vorzüglich durch seine Manier, deren Vortrefflichkeit auch in den Leistungen seiner Schülerin zu erkennen war.

Der Sinn für Musik schien sich hier seit vorigem Jahre viel verbessert zu haben, was wir grösstentheils der Sorge unsers Directors, Hrn. Mühlenfeldt, und unserer vorzüglichsten Dilettanten zu danken haben. Auch das Plaudern unter den Symphonieen war nicht mehr so hinderlich, jedoch sind wir noch weit entfernt von der gänzlichen Ausrottung dieses Uebels. Aber so lange die Musik hier mehr als Mode-Artikel und nicht als selbstständige erhabene Kunst betrachtet wird, und so lange man den Concertsaal nicht als Tempel der Kunst besucht, sondern wie ein Casino, wo man unter Begleitung der Musik seinen Freunden ein Rendezvous gibt, um ungestört mit ihnen plaudern

zu können, werden Stille und Aufmerksamkeit während der Musik wohl pia vota bleiben.

Dasselbe gilt von den musikalischen Thés, Soirées, Soupers u. s. w., womit die Familien du bon ton ihre Freunde bewirthen und unterhalten. Wenn diese nicht auf eine andere Art eingerichtet werden, bringen sie der Kunst mehr Schaden als Nutzen, es wäre denn, dass man die Mühe, welche die liebe junge und alte Jugend sich giebt, um in einer solchen Assemblée mit einer „Romance chantée par Mr. Lavigne," oder mit einem Klavierstücke sich gehörig zu produciren, der Kunst als Vortheil zurechnen wollte. Ref. ist einer von den Glücklichen, die immer dazu gebeten werden, weil man ihn auch damit zu amüsiren glaubt, und erinnert sich, in dem verflossenen Winter einer solchen Partie beygewohnt zu haben, wo sich siebzehn Herren und Damen hinter einander, der eine länger, der andere kürzer, auf dem Klaviere hören liessen, zu grossem Vergnügen der jedesmaligen spielenden Person, aber nicht so zum Vergnügen der Zuhörer.

Ueberhaupt lässt sich der Geschmack unseres Publikums nicht sehr rühmen. Die schönste Symphonie von Beethoven erfreut sich nur höchst weniger andächtiger Zuhörer, und die Stille unter den Solostücken muss, unserer Meinung nach, mehr einer gewissen Bonhommie, und dem Gefühle des Schicklichen zugeschrieben werden, als wahrem Kunstsinne. Hieraus erklärt sich denn auch von selbst, weswegen wir in der Quartettmusik noch so wenig leisten. Eine Ausnahme macht jedoch hievon der wöchentliche Quartettverein unseres Mayer, eines unserer vorzüglichsten Liebhaber und des grössten Beschützers der Kunst in unserer Stadt, in welchem wir immer Gelegenheit haben, die Herren Bon, Ganz und Mühlenfeldt und einige gute Dilettanten in Quartetten und Quintetten der besten Meister zu hören.

Stimmen der Vorzeit.

Es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Dieser längst bewährte Satz findet auch sehr oft seine Anwendung, wenn man die musikalischen Schriften aus früherer Zeit liest, und die darin enthaltenen Aussprüche über das damalige Musiktreiben mit den Erscheinungen in der musikalischen Kunst der neuesten Zeit vergleicht. Schreiber dieses hofft den Lesern der musikalischen Zeitung einige Unterhaltung zu gewähren, wenn er von Zeit zu Zeit einige seiner Lesefrüchte aus den Schriften früherer musikalischer Schriftsteller, welche ihm vorzüglich im obiger Beziehung bemerkenswerth erscheinen, in diesen Blättern niederlegt, und vielleicht hin und wieder einige Glossen beyfügt.

Aus Marpurg's kritischen Beyträgen vom Jahre 1754.

Ueber italiänische Musik.

„Man wirft den Anhängern der welschen Musik vor, dass ihre zu häufigen und am unrechten Orte angebrachten Zierrathen den Ausdruck ersticken; dass solche in diesem Stücke der gothischen Baukunst ähnlich ist, wo man vor den vielen sie verstellenden Zierrathen nicht das Hauptwerk erkennen kann; dass sie ihre Stücke nicht genugsam characterisiren; dass es mit allen Leidenschaften darinnen über eins hinaus läuft; dass sie niemals das Ende finden können; dass die Musik oft ganz was anders, als der Text sagen will; dass sie mit zu vielen Dissonanzen angefüllt ist, und dass endlich, um einen Vergleich zu machen, die italiänische Musik einer liebenswürdigen Buhlschwester ähnlich siehet, die aber sehr geschminkt ist; die voller Flüchtigkeit den Fuss allezeit in der Luft hat, die allenthalben glänzen, und, es koste was es wolle, sich Anbeter verschaffen will."

Urtheil des Italiäners Riccoboni über den Zustand der Musik in seinem Vaterlande 1740. —

„Was die italiänische Musik betrifft, so gesteht ganz Europa, dass sie gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts zum höchsten Grade der Vollkommenheit gekommen war, und dass sie sich bis zum Anfange des jetzigen Jahrhunderts in diesem Zustande erhalten hat. Die Werke des ältern Scarlatti, Bononcini, und so vieler anderer vortrefflicher Meister, sind unwidersprechliche Beweise davon. Seit zwanzig Jahren aber hat das grosse Ansehen, welches sie sich bey den Ausländern erworben hatte, um vieles abgenommen, weil der Geschmack sich in Italien verändert hat. — Sie ist in der That heutiges Tages nur närrisch, das schöne Einfache hat dem Gezwungenen Platz gemacht, und diejenigen, welche den Ausdruck und das Wahre, das sie in der vorigen empfanden, suchen, finden in der heutigen nichts als Seltsamkeiten und Schwierigkeiten. Sie bewundern wohl

die erstaunende Fähigkeit der Sänger, aber sie werden nicht davon gerühret, und sie behaupten mit Recht, dass dieses die zu allen Zeiten von der Natur gemachte Ordnung umkehren heisst, wenn man eine Singstimme dasjenige auszuführen zwingt, was eine Geige oder sonstiges Instrument kaum vermag. Das ist die Ursache, warum die italiänische Musik heutiges Tages von dem Wahren und dem Redenden so weit entfernt ist, und warum ihr ein gänzlicher Verfall bevorsteht, wenn sie fortfährt, diejenigen Wege zu verlassen, die sie zu ihrer vorigen Vollkommenheit gebracht haben."

Recension.

Trois grandes Marches pour le Pianoforte à quatre mains par A. Mühling. Oeuv. 53. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Prix 16 Gr.)

Hr. Mühling ist dem musikliebenden Publikum durch seine vor einigen Jahren erschienenen vierhändigen Polonaisen als ein Componist bekannt, der in dieser Gattung nicht nur interessant, sondern wirklich für vier Hände, nämlich vierstimmig, schreibt. Es gehen nämlich aus gar manchen Musik-Manufacturen jetzt vierhändige Stücke hervor, die von zweyhändigen bloss dadurch unterschieden sind, dass sie zwey Spieler erfordern, von denen der erste die Melodie mit beyden Händen im unisono hat, während der andere durch mannigfaltige Abwechselung in der Art die Accorde zu brechen, interessirt wird. Von dieser Schreibart ist die des Hrn. Verf. das Gegentheil; obgleich brillant, gefällt sie sich in contrapunctischen Wendungen, die jedoch stets am rechten Orte und mit Eleganz angebracht sind. Dieser Styl hat zwar für denjenigen, welcher eine — technisch und geistig — ganz leichte Unterhaltung sucht, etwas Abschreckendes, denn er verdunkelt zuweilen scheinbar die Melodie, und setzt, wegen der sorgfältigen Arbeit in den einzelnen Stimmen, auch einen sorgfältigen, abgerundeten Vortrag voraus; aber er gewährt auch nicht nur den Vortheil eines reellen Nutzens bey der mechanischen Uebung, sondern auch den eines immer steigenden Interesse, je mehr man in den Geist der Composition eindringt. Man glaube nicht, dass diess in Verhältniss zu dem Umfange der vorliegenden Märsche zu viel gesagt sey; der Verf. scheint dieselben zwar nur für noch nicht gebildete Spieler — doch nichts weniger als für Anfänger — zur Uebung bestimmt zu haben; doch können sie, eben wegen der erwähnten Eigenschaften, auch fertigen Spielern eine angenehme Unterhaltung, an manchen Stellen sogar einen grossen Genuss gewähren.

Der erste Marsch, in As dur, hat einen sehr feurigen, heroischen Charakter; das Thema ist nicht eben neu, wird aber durch die Ausführung, und besonders durch die meisterhafte Modulation interessant; das Trio in E dur bildet dazu einen lieblichen Gegensatz. Der zweyte Marsch, in C moll, ist die Quintessenz des dem Verf. eigenthümlichen Styles; von Anfang bis zum Ende imitiren die Stimmen einander, das Thema ist in vielen Wendungen und Umkehrungen benutzt, und die Art, wie solches geschehen ist, zeigt, wie man arbeiten muss, um streng zu seyn, ohne trocken zu werden. Der Charakter des Stücks ist düster, und das heitere C dur des leichter gehaltenen Trios macht sich gut darauf. Der letzte Marsch, in A dur, ist zwar ziemlich schwer, aber auch der schönste von allen. Es herrscht im Ganzen eine nicht zu beschreibende Anmuth und Natürlichkeit, die Melodieen sind neuer als die früheren, besonders schön ist die zweyte im zweyten Theile, mit welcher der Bass in Fis dur einsetzt, und welche die Oberstimme dann in moll wiederholt, so wie auch die Melodie des Trios in D dur. Beyde möchten beynahe das Bedauern erregen, dass die Gattung der Composition es nicht erlaubt hat, sie weiter auszuführen.

Uebrigens drängt sich bey der Erinnerung an die früheren Werke, besonders an die Gesang-Compositionen des Hrn. M., und der Durchsicht des vorliegenden, die Bemerkung auf, dass er wenig, und meistens nur Kleines schreibt. Dass er Grosses schaffen kann, hat er unter andern durch sein Quintett für Flöte und Bogeninstrumente und sein Notturno für Blasinstrumente gezeigt. Sollte er Misstrauen in sich setzen, oder mit dem herrschenden Geschmack so ganz zerfallen seyn, dass er es scheut seine Blüthen diesem Sturm hinzugeben? Ueber die erste Bedenklichkeit muss ihn sein Bewusstseyn erheben; die zweyte ist allerdings bedeutender: er erwäge aber, dass solide Werke über die Mode herrschen, und dass diese immer eher unterliegen muss, als das, was der Geist mit Geist schafft.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juny. Nº. 24. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 23.)

Cavaliere Loreto Vittori, von Spoleto, trat als Sopransänger 1622 in die Kapelle. Ausser mehren Kirchencompositionen, welche noch jetzt in derselben gesungen werden, hat er eine Menge von Kammermusik, Arien und Cantaten, und auch ein musikalisches Drama, Galatea betitelt, in Musik gesetzt und letzteres dem Cardinal Barberini zugeeignet.

Stefano Landi, ein Römer, um 1629 Contralt in der Kapelle, ist der erste, welcher 1639 ein Heft vier- und fünfstimmiger Messen zu Rom im Drucke heraus gab.

D. Gregorio Allegri, ein Römer, trat, gleich dem vorigen, als Contralt im Jahre 1629 in die Kapelle. Diess ist der Componist des weltberühmten *Miserere,* welches bis in die ersten fünf und zwanzig Jahre des siebzehnten Jahrhunderts jeden Mittwoch und Freytag der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle während des sogenannten Früh- oder finstern Dienstes (Mattutino, Tenebre), von da aber, als man das Bai'sche *Miserere* einführte, nur einmal, und zwar Mittwochs, gesungen worden ist. So ist nämlich die allgemeinere Meinung. Nichts desto weniger behaupten einige (denn auch dieser, dem Scheine nach nichts weniger, als schwer, aufzuhellende Umstand gehört zu denen, nach welchen man, wie allen denen bekannt seyn wird, welche sich in dem Falle befunden haben, auf ihren Reisen wissenschaftliche Nachforschungen anzustellen, sich bey tausend Menschen erkundigen kann, ohne von einem einzigen die gehoffte Auskunft zu erhalten), das Allegri'sche *Miserere* sey, gleich bey seiner Probe, von Papst und Cardinälen mit so vielem Beyfalle aufgenommen worden, dass es, auf Befehl des ersteren, mit Ausschluss der bis dahin gesungenen, so fort an allen drey Tagen der Charwoche habe aufgeführt werden müssen. Was ich darüber mit Bestimmtheit melden kann, ist, dass zur Zeit des erwähnten Adami, dessen *Osservazioni* im Jahre 1711 im Drucke erschienen sind, das Allegri'sche *Miserere* am Mittwoch und Freytage, am Donnerstage aber eines von Felice Anerio oder von Scarlatti gesungen worden ist. Nachdem man einige Jahre später (um welche Zeit eigentlich, habe ich nicht erfahren können) das Bai'sche, und im Jahre 1817 endlich das von Hrn. Baini aufgenommen hat, wird das Allegri'sche nur noch am ersten Tage, das heisst, am Mittwoch, aufgeführt. Allegri's *Miserere* ist zweyhundert Jahre hindurch für eines der grössten Meisterstücke, und dessen Componist für eines der ausgezeichnetsten Genie's gehalten worden. Die musikalische Welt wird daher erstaunen, wenn man ihr sagt, dass (will man sonst dem Hrn. Baini Glauben beimessen) diess *Miserere* ursprünglich weiter nichts, als eine einzige, aus etwa sechzehn bis zwanzig Takten bestehende Stimme gewesen, und diese nach und nach, nicht von Allegri, sondern von den Sängern der päpstlichen Kapelle, durch den Contrappunto alla mente zu dem Ganzen, wie es heut zu Tage existirt, ausgebildet worden ist. Contrappunto alla mente nannte man zu Allegri's Zeiten die Kunst, nach irgend einer gegebenen Stimme die übrigen Stimmen gleichsam aus dem Stegreife, oder doch aus dem Gedächtnisse, zu schaffen und hinzuzufügen. Dass es nicht allein einen Contrapunkt alla mente, sondern auch einen solchen Gesang (was wahrscheinlich einerley ist) gegeben hat, beweisst der Componist, von welchem hier die Rede ist. Der oft erwähnte Antimo Liberati, um 1661 Sänger der päpstlichen Kapelle, sagt von ihm, er sey ein „celebre Contrappuntista, e con la voce (chiamata alla mente), e con la penna d'ottima, e perfetta composizione, ed armonia" gewesen. In wie fern das *Miserere*

als ein Product eines solchen Contrapunkts zu betrachten seyn dürfte, darüber habe ich in der Mittheilung im fünften Hefte der Cäcilia, eben diess *Miserere* betreffend, meine Zweifel geäussert. Wenn der grosse Beyfall, welcher diesem Gesangstück erwiessenermaassen gleich bey seiner ersten Erscheinung in der päpstlichen Kapelle zu Theil ward, nicht der Composition Allegri's, sondern vielmehr der Gesangs- und Improvisirkunst der vortragenden Sänger galt, wie konnte da der Papst die Verbreitung einer Composition, welche nicht auf dem Papiere, sondern nur in den Köpfen der Sänger existirte, bey Strafe des Kirchenbannes verbieten? Dass das *Miserere* von den respectiven Sängern von jeher (und vormals bey ihrem weit überlegenern musikalischen Wissen bey weitem mehr, als jetzt) verändert worden ist, und schon zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so sehr umgestaltet gesungen ward, dass man die Vortragsweise desselben durch ein päpstliches Breve definitiv bestimmen musste, ist eine bekannte Sache; nichts destoweniger befindet sich heut zu Tage das *Miserere* in zwey Chören, einem für fünf und dem andern für vier Stimmen, völlig ausgeschrieben, in einem der Folianten der Kapelle, und wird aus diesem gesungen. Wäre Allegri nichts weiter, als der Erfinder einer einzigen Grundstimme, oder gleichsam nur des mageren Gerippes einer solchen gewesen, so sieht man nicht ab, wie ihm für ein so geringes Verdienst selbst von den Zeitgenossen ein so grosses Lob habe gezollt werden können. Der mehr erwähnte Adami, welcher 1689, also ohngefähr vor fünf und zwanzig bis dreyssig Jahren in die Kapelle getreten ist, kann um dasselbe Jahr (nämlich 1652) geboren worden seyn, in welchem Allegri gestorben war. Die Geschichte des *Miserere*'s musste also damals noch in frischem Andenken des Publikums seyn, und von ihm um so begieriger aufgefasst werden, als er späterhin selbst Kapelldirector ward, und sich überdem durch die genannten *Osservazioni* als musikalischer Literator ausgezeichnet hat. In letzten aber findet sich keine Spur von der besagten successiven Entstehung des *Miserere;* im Gegentheil spricht Adami mit der höchsten und ungeheucheltesten Verehrung von Allegri's Verdiensten. Eben so der schon erwähnte päpstliche Sänger, Antimo Liberati, gleichfalls als musikalischer Literator bekannt. Ich begnüge mich, Hrn. Baini's Meinung zur Kenntniss meiner Leser gebracht zu haben, und lasse sie übrigens auf sich selbst beruhen. Allegri's Vorfahren stammten aus Corregio im Modenesischen, und er selbst war ein Urenkel, oder doch von der Familie des grossen Mahlers Antonio Allegri von Correggio. Von seinen Lebensumständen weiss man weiter nichts, als dass er ein sehr geliebter Schüler der beiden Nanini, besonders des Giov. Maria, und Mitschüler des Antonio Cifra und Pier Francesco Valentini (des nachmals so berühmten Operncomponisten, der nicht allein die Musik, sondern auch den Text zu seinen Opern verfertigte, und übrigens einer der ersten war, welcher die Intermezzo's auf der Bühne einführte) gewesen ist. Woher Hr. Graf Orloff die Nachricht geschöpft hat, Allegri's Stimme habe „i vezzi proprj degli accenti e della lingua della sua patria“ besessen, lässt sich nicht wohl absehen; ich habe allenthalben das Gegentheil gefunden. Adami und besonders Liberati, welcher letztere 1661 in die Kapelle getreten ist, also damals alt genug gewesen seyn muss, um Allegri, welcher 1652 gestorben ist, von Person gekannt zu haben, versichern beyde einstimmig, er sey ein sehr schlechter Sänger gewesen und habe seine Aufnahme in die Kapelle allein seinem ausgezeichneten musikalischen Wissen zu verdanken gehabt. Der moralische Charakter Allegri's soll nicht minder vortrefflich gewesen seyn: Adami versichert, es sey beständig ein Haufen Armer vor seiner Thür versammelt gewesen. Sein Geburtsjahr wird nirgends mit Bestimmtheit angegeben; doch scheint es 1590 zu seyn. Gestorben ist er, wie oben gesagt, 1652, und nicht, wie einige Deutsche und Französische Lexica melden, 1640. Ausser seinem *Miserere* am Mittwoch wird noch an demselben Tage eine Lamentation für vier Stimmen von ihm gesungen. Letztere ist dasselbe Stück, dessen ich in meinem im Freymüthigen abgedruckten, Aufsatze: *Die Charwoche zu Rom,* Erwähnung gethan habe, ohne zu wissen, dass es von Allegri war. Ob ausser diesen beyden Compositionen noch andere Werke von ihm aufgeführt werden, habe ich nicht erfahren können.

Flaminio Oddi, scheint nicht päpstlicher Sänger gewesen zu seyn. Ueber sein Leben habe ich eben so wenig, als über die Werke, welche in der Kapelle von ihm gesungen werden, Auskunft erhalten können.

Mario Savioni, päpstlicher Contralt-Sänger, trat 1642 in die Kapelle. Er hat nicht allein für die Kirche, sondern auch für die Kammer geschrieben und war zu seiner Zeit sehr berühmt.

D. Domenico del Pane ward um 1654 päpstlicher Sopransänger. In Palestrina's Fusstapfen fortwandelnd, zeichnete er sich insbesondere im grandiosen Style aus. Die Kapelle besitzt viele Stücke von ihm.

Orazio Benevoli, Kapellmeister an der Peterskirche, gehört unstreitig zu den ausgezeichnetesten Meistern der mittleren Römischen Schule. Er scheint, will man sonst dem fast übertriebenen Lobe seines Schülers Antimo Liberati Glauben beymessen, ein nicht minder grosser Melodiker, als Harmoniker und Contrapunctist gewesen zu seyn. Liberati rühmt (und ich setze seine eigenen Ausdrücke her, um zu zeigen, dass man zu dessen Zeiten [Liberati trat 1661 in die päpstliche Kapelle] eben so reich an musikalischen Kunstausdrücken gewesen ist, als zu den unsrigen) von Benevoli „lo sbattimento seiner sechschörigen Messen, l'ordine e le imitazioni de' pensieri pellegrini, le fughe rivoltate, i contrappunti dilettevoli, la nuovità, le legature e lo scioglimento de' roversi, l'accordo del circolo impensato, le giuste e perfette relazioni, la leggiadria delle consonanze, e dissonanze ben collocate, l'uguaglianza della tessitura und endlich seine mirabilissima, quanto decorosa armonia u. s. w." Bey Erwähnung Benevoli's in Orloff's Geschichte der Musik giebt diese einen der vielen Beweise von der grenzenlosen Oberflächlichkeit, mit welcher diese Compilation ohne allen sichtenden und kritischen Geist zusammengestoppelt ist: indem hier Burney's Urtheil (welches dieser übrigens wörtlich aus Liberati abgeschrieben hat) über Benevoli angeführt wird, heisst es wörtlich also: „Liberazio scolaro di . . . . . . ha celebrato con entusiasmo la sua (nämlich Benevoli's) non volgare abilità e talento etc. Wer sollte nun wohl glauben, dass dieser Liberazio kein anderer als der mehr erwähnte Antimo Liberati, und dass dieser (wie er selbst in seinem Briefe über die Musik, so wie in seinem *Ragguaglio dello Stato del Coro della Cappella,* zu verschiedenen Malen anführt,) ein Schüler eben desselben Benevoli ist? Fällt der in Liberazio umgetaufte Liberati Burney zur Last (wie ich fast zu glauben gezwungen werde, da Orloff letztern wörtlich abgeschrieben hat); so bewiese diess, dass Burney nicht allein Liberati's Urtheil über Benevoli ebenfalls von einem dritten entlehnt, sondern auch, dass er diesen Liberati, der jedoch als musikalisch-literarischer Schriftsteller ziemlich berühmt geworden, nicht einmal dem Namen nach, und eben so wenig dessen Lehrmeister gekannt hat. Offenbar rührt der Irrthum daher, dass Liberati irgendwo lateinisch Liberatius genannt wird, aus welchem Burney, oder sein Abschreiber, Hr. Graf Orlow, einen neuen Namen, Liberazio, gemacht haben.

Antimo Liberati, aus Foligno, trat 1661 als Contralt in die päpstliche Kapelle. Es ist derselbe musikalische Schriftsteller, dessen ich eben und weiter oben mehre Male gedacht habe. Ein Schüler Benevoli's, zeichnete er sich sowohl als praktischer wie theoretischer Componist aus. Ausserdem besitzt die musikalische Literatur von ihm: *Lettera sopra la musica al Sigr. Ovidio Persapegi* (aus dieser haben Burney und Orlow, und ich oben die Notizen über Benevoli entlehnt) und einen *Ragguaglio dello stato del Coro della Cappella.* Letztere habe ich in keiner der hiesigen Bibliotheken finden können. Liberati scheint sich auch, wie seine *Epitome istorica* beweist, in der Geschichte versucht zu haben.

Matteo Simonelli, ein Römer, ward 1662 als Contralt in die Kapelle aufgenommen. Ihm ward die Ehre zu Theil, der Palestrina seiner Zeit genannt zu werden. Die Kapelle führt sehr viele Stücke von ihm auf; das beste darunter ist, wie schon erwähnt, die sogenannte *Seguenza,* welche am ersten Ostertage gesungen wird. Ausserdem wird von ihm, am vierten Fastsonntage, die Motette: *Cantemus Domino*, und am Tage Mariä Verkündigung (wann diese in die Fasten fällt) in S. Maria sopra Minerva, *Suscipe verbum* gesungen. Der berühmte Geiger Corelli war sein Schüler in der Composition.

D. Andrea Adami, von Bolsena, trat 1689 als Sopran in die Kapelle und ward späterhin zum Kapellmeister derselben erwählt. Obgleich, meines Wissens, keine Composition mehr von ihm gesungen wird; so führe ich ihn aus dem Grunde an, weil er der ofterwähnte Verfasser der *Osservazioni di ben regolar il canto della Cappella Pontificia* ist, welche oft sehr gute Notizen, den früheren Zustand der päpstlichen Kapelle betreffend, enthält.

Tommaso (dieser Vorname wird im Römischen Tommähsso ausgesprochen) Bai, diess ist der Componist, welchem die Ehre zu Theil geworden ist, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (aber nicht vor dem Jahre 1712) entweder eine der Aufführungen des Allegri'schen, oder das Ane-

rio'sche oder Scarlattische *Miserere* zu verdrängen. Das Bai'sche *Miserere* wird jetzt am dritten und letzten Tage der Aufführungen des Früh-, oder finstern Dienstes in der Sixtinischen Kapelle, nämlich am Freytage, gesungen. Ohngeachtet aller Nachforschungen habe ich von seinen Lebensumständen nichts weiter erfahren können, als dass er ein Römer von Geburt und Kapellmeister an der Peterskirche gewesen. Unter den zahllosen Auslassungen und Unrichtigkeiten, durch welche sich, wie eben gesagt, die Orloff'sche Geschichte der Musik zu einem der seichtesten abhandelnden Werke stempelt, ist das Stillschweigen, mit welchem darin Tommaso Bai übergangen wird, eine der auffallendsten; (entweder muss man glauben, Hr. Graf Orlow habe Rom gar nicht, oder [was, in musikalischer Hinsicht bey weitem mehr sagen würde] nicht in der Charwoche besucht, oder sey (was das allerunbegreiflichste an einem musikalischen Literator wäre) während dieser nicht in der Sixtinischen gewesen, oder endlich, er habe sich über die Aufführungen in derselben mit niemandem besprochen. Ohne eine dieser Voraussetzungen, ist die Nichterwähnung eines Componisten, wie Tommaso Bai, wirklich unerklärbar, besonders, da Hr. Graf Orlow, wie wir weiter unten sehen werden, des Hrn. D. Giuseppe Baini, des Componisten vom dritten, jetzt in der Charwoche gesungenen, *Miserere,* mit so grossen und ungemessenen Lobeserhebungen gedenkt.

Giovanni Biordi, päpstlicher Sänger. Die Kapelle singt einige Werke von ihm.

Ottavio Pitoni, Kapellmeister an der Peterskirche, genoss zu seiner Zeit (gegen 1720) als Contrapunktist einen so ausgezeichneten Ruhm, dass Durante, obgleich ein Schüler Scarlatti's, eigens nach Rom reiste, um Unterricht bey ihm zu nehmen.

Cavaliere Giuseppe Santarelli, päpstlicher Sänger.

Pasquale Pisari, päpstlicher Sänger, lebte im ersten Viertel des verflossenen Jahrhunderts. Der Pater Martini gedenkt seiner mit grossem Lobe. Er versuchte es, ein von ihm gesetztes *Miserere* in der Charwoche singen zu lassen. Es erhielt aber bey der Probe den gehofften Beyfall nicht und ward verworfen.

Giuseppe Casciolini. Von letzteren dreyen habe ich weiter nichts erfahren können, als dass einige ihrer Werke in der Kapelle gesungen werden.

D. Giov. Battista Fazzini, päpstlicher Sänger, etwa vor funfzehn Jahren gestorben, hat der Kapelle eine grandiose Messe hinterlassen, welche von dieser sehr geschätzt und häufig an grossen Festtagen aufgeführt wird.

Philippo Siciliani, päpstlicher Sänger, ohngefähr um dieselbe Zeit, wie der Vorige, gestorben. Von ihm singt die Kapelle gleichfalls eine sehr geschätzte Messe.

D. Leandro Piazza, päpstlicher Sänger, 1814 gestorben, ist der Componist einiger kleinerer Stücke, welche hin und wieder zur Ausfüllung gesungen werden.

D. Giuseppe Baini, dessen im Verfolge dieser Mittheilung oft gedacht worden ist, der einzige, noch lebende Componist, dessen Werke in der Kapelle gesungen werden, bekleidet schon seit sieben Jahren die Stelle eines Kapelldirectors, ein Amt, welches, wie es heisst, vor ihm nicht existirt hat. Früher waren die Kapellmeister auch zugleich Kapelldirectoren, das heisst, sie dirigirten in Person den Gesang der Kapelle. Als Hr. Baini, während der Zeit des Kapellmeisterdienstes, Proben von seiner ungemeinen Fähigkeit als Choranführer gegeben hatte, bestätigte ihn, nachdem sein Verwaltungsjahr abgelaufen war, die Kapelle in seiner Stelle als Chordirector, in welcher er seitdem stillschweigend verblieben ist, und wahrscheinlich auch bis zu seinem Ende verbleiben wird. Ihm ist, wie schon oben gesagt, die Ehre zu Theil geworden, dass man sein *Miserere* für kapellfähig erklärt, und von 1817 an, zwischen dem Allegri'schen und Bai'schen, also am grünen Donnerstage gesungen hat. In Hinsicht der Aehnlichkeit seines Namens mit dem des berühmten Bai nennt er sich selbst scherzweise il Diminutivo del Bai. Hr. Baini ist nicht allein bey weitem das gelehrteste Mitglied der Kapelle (welches, bey dem jetzigen Mangel an eigentlichen studirten Musikern in derselben, kein grosses Lob seyn würde), sondern wahrscheinlich des ganzen Europa, wenn auch nicht als Praktiker, doch als Theoretiker und zwar im strengen Kirchenstyle. Da die Formen dieses letztern längst abgeschlossen sind; so kömmt es heut zu Tage bey Compositionen in diesem Style nicht auf Erfindung, sondern auf Wissen an. Letzteres hat Hr. Baini in seinem *Miserere* rühmlich zu Tage gefördert. Ausser diesem singt die Kapelle noch mehre andere Compositionen von ihm. Dass Hr. Baini sowol ein Leben Palestrina's, als eine Geschichte der päpstlichen Kapelle unter der Feder hat, ist schon oben erwähnt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 3ten, im Saale des grossen Musikvereins: Privat-Concert von Hrn. Görgl, Orchester-Director im königl. Theater zu Ofen, worin gegeben wurde: 1. Ouverture, von der Composition des Concertgebers; 2. Violin-Concert, von Rhode, vorgetragen vom Concertgeber; 3. Duett aus *Edoardo e Cristina*, von Rossini, gesungen von Dem. Hekermann und Madame Görgl; 4. Declamation; 5. Duett von Rossini, aus *Armida*, gesungen von Dem. Hekermann und Hrn. Kreiner; 6. Variationen für die Violine von Jansa, vorgetragen vom Concertgeber; Composition und Ausführung unter aller Kritik, so dass man in der That die Frechheit bewundern muss, in Wien mit dergleichen Erbärmlichkeit öffentlich zu erscheinen.

Am 4ten, im Theater an der Wien: Potpourri, gegeben von Hrn. Professor Würfel, und enthaltend: 1. Ouverture aus *Rübezahl*; 2. Concert-Polonaise für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung; 3. Arie aus *Rübezahl*, gesungen von Hrn. Jäger; 4. Phantasie, nebst einem Rondeau militaire. Hr. Würfel trug seine geschmackvollen Compositionen mit gleicher Meisterschaft, wie im ersten Concerte, vor, und erntete abermals allgemeinen Beyfall.

Am 5ten, im Apollo-Saale: Erste grosse Akademie des neu organisirten Schottenfelder Kirchenmusik-Vereines. Dieses verdienstliche, nachahmenswerthe Unternehmen hat sich durch den würdigen Pfarrherrn Honorius Kraus, und die beyden Directoren Weiss und Krommer in kurzer Frist so erfreulich ausgebildet, dass schon die dargebotenen Erstlinge die gereiftesten Früchte verheissen, und der bescheiden angesprochenen Nachsicht kaum bedurften. Es wurde von den zahlreichen Mitgliedern und Verein-Schülern mit vieler Präcision ausgeführt: 1. Symphonie von Krommer; 2. Pianoforte-Concert; 3. Violin-Concert; 4. Variationen auf dem Pianoforte; 5. Die Chöre aus Haydn's *Schöpfung*; 6. Vocal-Gesang: „O grosser Gott!" aus dem Oratorium: *Das befreyte Jerusalem* vom Abbé Maximilian Stadler.

Am 7ten starb, nach einer langwierigen Krankheit, der jubilirte k. k. Hofkapellmeister, Anton Salieri, Ritter der königl. französischen Ehrenlegion, Vice-Präses der Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Gesellschaft, Mitglied des französischen National-Institutes, und des musikalischen Conservatoriums in Paris, wie auch der königl. schwedischen musikalischen Gesellschaft, um 8 Uhr Abends, im 75sten Lebensjahre. Nach seinem letzten Willen wurde die sterbliche Hülle erst am 4ten Tage zur Erde bestattet, und sein ganzer musikalischer Nachlass ist durch Testament ein Eigenthum der Tonkünstler-Societät geworden. Darunter soll sich auch das Manuscript eines neuen *Requiem's* befinden, überschrieben: *Messa funebre, piccola, da me, piccolissimo, Antonio Salieri*; diess Werk muss das erstemal zu seiner Todtenfeyer, und zwar unter der Mitwirkung aller seiner einstmaligen, noch lebenden Schüler und Schülerinnen, welche sammt und sonders namentlich bezeichnet sind, aufgeführt werden.

Am 10ten fand im Kärnthnerthortheater die letzte Vorstellung der Henslerschen Gesellschaft statt, welche am nächsten Tage wieder in die alte, etwas weniges restaurirte Josephstädter Heimath zog. Es wurde zum Vortheile der Invaliden gegeben: *Der Erlenkönig.*

Am 15ten eröffnete im Theater an der Wien die Familie Ravel ihre gymnastischen Kunstübungen, welche indess wenig Zuspruch finden, weil erst vor wenig Monaten die Chiarinische Truppe sich auf diesen Bretern producirte, und in jeder Hinsicht vorzüglicheres leistete.

Am 21sten, ebendaselbst: *Die Schweizerfamilie.* Das wahrhaft Gute bleibt doch immer gut, neu, und schön. Mit welchem Vergnügen wurde nicht diese gemüthliche Oper nach einigen Jahren wieder gehört, um so mehr, als die Darstellung im Ganzen grösstentheils befriedigte! Dem. Schwarzböck, welche sich seither auch im recitirenden Schauspiele wohl eingeübt hat, spielte und sang die Emmeline in der That wirklich allerliebst; auch Hr. Wächter war als Jacob Friburg ganz in seiner eigenthümlichen Sphäre; weniger Hr. Seipelt, der uns wohl die Worte und Noten seines Richard Boll hören, aber von dem Geiste der Rolle, und dem Grundcharakter des biedern Schweizer's kaum eine Spur ahnden liess; dasselbe gilt von seiner Gattinn, welche als Mutter Gertrud nichts für sich hatte, als die stattliche Corpulenz der wohlgenährten Senninn. Dagegen gab ein junger Anfänger, Hr. Frisch, den Grafen Wallstein nicht ohne Talent, und unser alter Hasenhut ergötzte als Paul durch seine Natürlichkeit und nie versiegende Laune. Der Beyfall war allgemein; die zwey Duo's: „Setz dich liebe

Emmeline," und: „Es sind Thränen der innigsten Wonne!" wurden con furore da capo gefordert, und am Schlusse die Hauptpersonen, aber schon nach dem ersten Akte Dem. Schwarzböck hervorgerufen.

Am 25sten, im Josephstädtertheater: *Die geraubten Haarzöpfe,* locale Posse in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik von Volkert. Schlechter als schlecht. Allgemeines Missfallen.

Am 26sten, im Simonischen Kaffeehaus-Salon im Prater: musikalisch-declamatorische Unterhaltung der Herren Kralowitsch, Partuscheck, Huber und Wotke. Bey diesem Vesperbrote (es fand nämlich Nachmittags um halb fünf Uhr statt,) wurde servirt: 1. Ida, Vocal-Quartett von Eisenhofer; 2. Köhler-Chor aus *der goldenen Gans,* von Gläser; 3. Jägerlust, von C. M. von Weber; 4. Die Tochter des Himmels; Vocal-Quartett von Eisenhofer; 5. Fischer-Chor aus der Oper: *Ismaans Grab,* von Gläser; 6. Quartett aus der Oper: *Claudine von Villa-Bella,* von Gläser; 7. Jagdgesang aus dem *Erlenkönig,* von Gläser; 8. Gute Nacht, Vocal-Quartett von Mozart. — Als Intermezzo producirte Hr. Wotke, ein Schüler des berühmten Bauchredners Schremser, seine deklamatorisch-ventriloquistischen Künste. — Das äusserst mässige Eintrittsgeld von 1 Fl. W. W. oder 8 Groschen Silbermünze, konnte wenigstens die Liebhaber nicht abschrecken, wenn es nicht die Sache selbst that.

Am 28sten, im Josephstädtertheater: *Armida, die Zauberinn im Orient,* grosses Zaubermärchen in 2 Aufzügen von Carl Meisl; Musik von Kapellmeister Gläser; Decorationen von Nipperdey und Arrigoni; Maschinerie von Roller; die Tänze von Occioni; das Kostum neu; das Arrangement von Hrn. Regisseur Fischer, zu dessen Vortheile auch diese Vorstellung statt fand. Die Musik nebst der scenischen Ausschmückung verdienen alles Lob; der Rest ist — wie gewöhnlich — vom Uebel.

Am 30sten, im Theater an der Wien: *Rosenhütchen,* worin die Herren Jäger und Wächter zum letztenmale auftraten. Beyde sind beym Königsstädtertheater in Berlin engagirt; nachdem die zweyte Opernbühne Wiens ein halbes Jahr hindurch mit dem Gehalt im Rückstande ist, wird sie nun auf unbestimmte Zeit geschlossen, und die Künstler gehen mit dreymonatlichem Urlaub auf Reisen. Also: keine deutsche, und keine italienische Oper in der kunstliebenden Kaiserstadt! Also — höchst wahrscheinlich auch dürftige Berichte über das musikalische Wesen und Unwesen!

Berlin. Uebersicht des May. Die königl. Schauspieler gaben am 7ten: *Jery und Bätely,* komische Operette in einem Aufzuge von Göthe, mit der dazu neu componirten Musik von Adolph Bernhard Marx (Redacteur der hiesigen musikalischen Zeitung). Schon seit Jahren ruhte dieses angenehme Singspiel, das Reichardt 1801 mit angenehmer Musik versehen hatte. Die Wiedererscheinung desselben veranlasste daher angenehme Hoffnungen; sie wurden aber nicht ganz erfüllt, auch ist bis jetzt keine Wiederholung der Operette erfolgt. Der neue Componist hatte den Gedanken, aus dem Singspiel eine grosse Oper zu schaffen, und darin liegt unstreitig der Grund, warum seine an trefflichen, zum Theil neuen Ideen reiche Musik nicht den Eindruck machte, den sie unter andern Umständen machen musste. Mad. Schulz gab die Bätely, Hr. Wauer ihren Vater, Hr. Bader den Jery und Hr. Blume den Thomas; die trefflichste Besetzung, die bey den vorhandenen Mitteln (und welchen?) nur möglich war. Besondern Beyfall erwarben sich ausser der Introduction Bätelys und Jerys Gesang: Es rauschet das Wasser etc.; Thomas Lied: Es war ein fauler Schäfer etc.; das Duett von Thomas und Bätely: Nicht so eilig liebes Kind etc.; Jerys Gesang: Endlich, endlich darf ich hoffen etc. Den 23sten ward zur Vermählung der Prinzessin Louise von Preussen mit dem Prinzen Friedrich von den Niederlanden, zum erstenmal gegeben und seitdem zweymal mit dem allgemeinsten Beyfall wiederholt: *Alcidor,* Zauberoper in 3 Abtheilungen von Spontini, nach dem Französischen des Théaulon von C. Herklots. Die Erwartung auf diese Oper war seit Jahren gespannt; daher nannten Spötter sie auch die Zauderoper. Aber die Erwartung wurde befriedigt, zum Theil übertroffen. Denn noch hat Berlin nichts Vollendeteres von Seiten der scenischen Einrichtungen und Märsche (die von dem Regisseur, Hrn. C. Blum waren), der Tänze von den Hrn. Titus und Hoguet (in denen die Herren Hoguet, Richter, Senger, Hagemeister und Rönisch und die Damen Desargus-Lemiére, Hoguet-Vestris, Telle, Gasperini, Lampery, Gemmel, Habermaass, Galster und Adler die Solotänze ausführten) und der Decorationen gesehen.

Die erste, eine Höle, ist ausgeführt von den königl. Decorationsmalern, Hrn. Köhler und Gerst; die 2te, der Sonnenpalast, von denselben; die 3te, der Hain, von Hrn. C. Gropius; die 4te, der goldene Garten, nach einer Zeichnung des Hrn. Geh. Oberbaurath Schinkel von Hrn. Gropius; die 5te, Wolkenglorie, von Hrn. Gropius; die 6te, ein Lustpalast, von den Herren Köhler und Gerst; die 7te, Wüste, von denselben, und die Schlussdecoration, der Palast, von Hrn. Gropius. Der Inhalt der Oper ist aus der Geschichte des Prinzen Zein-Alanam und des Königs der Genien im vierten Bande der *Tausend und einen Nacht* entlehnt. Der Sylphenkönig Almorar (Hr. Blume) unterstüzt die Liebe des Beherrschers der Goldinsel Alcidor (Hr. Bader) und der Selaide (Mad. Schulz), Tochter der Königin Oriane von Lahor (Mad. Milder) gegen den Fürsten der Vulkaninsel Ismenor (Hr. Devrient d. J.), dessen magische Kunst ihm enthüllte, dass die vom Geschick beschlossene Verbindung der Liebenden ihm Verderben drohe. Dass seine Tücke vereitelt und dass die Liebenden vereinigt werden, lässt sich leicht denken. Die Musik nach einigen Vorstellungen beurtheilen zu wollen, hiesse Anmaassung; ich begnüge mich daher nur kurz zu bemerken, welche Stücke bey der zweyten Vorstellung (die erste gab nur der Königin des Tages Beyfall) allgemein gefielen, und auch eine hier seltene Herausrufung des Componisten veranlassten! Im ersten Aufzug: die kurze, aber inhaltreiche Einleitung und der Chor Ismenors und der Gnomen, die theils auf Ambosen Waffenstücke schmieden, theils aus schon vollendeten Trophäen zusammenstellen, theils mit Zertrümmern des der Liebe geheiligten Tempels beschäftigt sind: Schlag auf Schlag, lauten Schalls etc.; Alcidors Scene: Hoher Thaten begeisterndes Streben etc.; Almorars und Alcidors Scene: Blick empor und erkenn Almorar etc.; der Chor der Krieger: Erschallt Drommeten der Ehre etc. mit Alcidors Gesang: Ihr Feldherren, nicht weich lasst euch finden etc.; Orianens Scene: Waffne deinen Arm, Held ohne Gleichen etc. und das Finale, besonders der Chor der Magier: Preis ew'ger Ehre etc.; im zweyten Aufzuge: Selaidens Scene: Liebe, wer sprach diess Wort etc.; Alcidors und Selaidens Duett: O Zauberey sie selbst etc.; Orianens Gesang: Götter, schützet diess liebende Paar etc., und das Finale, namentlich die Chöre der Fürstinnen: O Tag der Rache etc. und der Genien: Meineidger, der Vertraun erstahl; im dritten Aufzug: der Chor der Genien: Komm, sey gegrüst in himmlischer Sphäre etc. und das Finale. Französische, in die öffentlichen Blätter eingerückte Verse über diese Oper beginnen so:

Le voilà donc fini, ce musical ouvrage,
Qui du fer et du feu ne craint point le ravage,
Ni les dents de l'envie, ni la rouille des ans etc.

Hr. Gloy von Hamburg, dessen schon der vorige Bericht erwähnte, hat am 4ten noch einmal den Meister Stracks in des Hrn. v. Drieberg *Sänger und Schneider* mit Beyfall gegeben. Von den Zwischenakten verdient Auszeichnung Hr. C. Schönfeldt, ehemals Mitglied der königl. Kapelle, jetzt Grossherzogl. Mecklenburg-Strelitz. Kammermusikus, der am 13ten von ihm componirte Phantasie und Variationen auf der Flöte nicht ohne Beyfall vortrug.

Im Königsstädtischen Theater waren neu: am 4ten, *der preussische Grenadier*, komische Oper in einem Aufzuge von C. Meisl; Musik von W. Müller. Zwar gaben sich Frau v. Biedenfeld, und die Herren List, Genée und Rosenfeld alle Mühe mit dem unbedeutenden Stücke; aber auch nicht Ein Part konnte sich Beyfall erwerben. Desto mehr wurde er zu Theil, am 27sten, *dem Zauberglöckchen*, komischer Oper in 3 Aufzügen, aus dem Französischen des Théaulon; Musik von Herold. Hr. Théaulon hat die bekannte *Wunderlampe* Aladins ins *Zauberglöckchen* umgeschaffen, und die Fackel mit echt französischer Leichtfertigkeit behandelt. Die Musik ist oft fremdartig, aber voll Talent, und aus früheren pariser Berichten den Lesern der Mus. Zeit. nicht unbekannt. Dargestellt wurde diese Oper vor der ganzen königl. Familie, und dem überfüllten Hause vortrefflich; Hr. Genée gab den Sultan, Dem. Weitner seine Tochter Palmira, Dem. Holzbecher ihre Vertraute Naira, Hr. Schmelka den chinesischen Prinzen Bedus, Hr. List seinen Vertrauten Cedus, Hr. Schäffer den Aladin, Frau v. Biedenfeld seine Mutter Nureda, Dem. Eunike den Lucifer.

Hr. Hyacinthe Brice, erster Tenorist des französischen Theaters zu St. Petersburg, gab mit seiner Gattin, von demselben Theater, und seiner zehnjährigen Tochter Rose, in Verbindung mit den Herren Angely und Rösicke, einige französische Vorstellungen auf demselben Theater, nämlich: *Le chanteur et le tailleur*, opéra en 1 Acte; paroles de l'Armand Gouffé, musique de Gaveaux, mit verschiedenen italienischen und französischen Stücken

vermischt. *Le vieux garçon et la petite fille;* Comédie Vaudeville en 1 Acte par Scribe, in dem die kleine Rose 5 Rollen von verschiedenen Characteren gab. *L'actrice en voyage,* Vaudeville par Ms. Scribe et Melesville, in dem Mad. Brice ebenfalls mehre Rollen gab. Hr. Brice gefiel, trotz seiner anstossenden Zunge, wegen seines angenehmen und kunstfertigen Gesanges, und des einfachen und natürlichen Spiels; Mad. Brice hat alle Liebenswürdigkeit einer Französin, eine deutliche, klangvolle Stimme, und ein richtig gehaltenes Spiel; das treffend bezeichnete Spiel der kleinen Rose berechtigt in der Folge zu den schönsten Erwartungen.

Von den Zwischenspielen auf demselben Theater verdienen Auszeichnung: am 10ten das Fagottconcert von Winter, vorgetragen von Hrn. Lehmann; am 21sten eine Romanze von Houard, gesungen von Hrn. Krause, und am 26sten eine Arie aus *Johann von Paris,* gesungen von Hrn. Hambuch, Tenoristen des grossherzogl. Hoftheaters in Strelitz.

Hr. C. F. Müller, Componist und Musiklehrer, gab am 16ten ein Concert unter sehr ungünstigen Verhältnissen. Die „grosse Ouverture aus der militärisch-romantischen Oper: *das Schloss Morano*" vom Concertgeber, konnte nicht aufgeführt werden, weil die Stimmen nicht ausgeschrieben waren, und keine Probe seyn konnte. Der „allgemein anwendbare Volksgesang für grosse Militairmusik, Männerchor und Orchester" auch von Müller, wurde statt von 62, wie versprochen war, nur von ungefähr 20 Sängern ausgeführt.

Hr. D. Chladni hat einen zweyten Cursus von Vorlesungen über Akustik und Meteormassen eröffnet.

Ein musikalisches 4jähriges Wunderkind lebt jetzt hier, Carl Anton Florian Eckert, geboren zu Potsdam, am 7. Dec. 1820. Sein Vater steht jetzt als Wachtmeister bey der dritten Escadron des zweyten Gardelandwehrregiments. Schon in der Wiege hatte das Kind von ¾ Jahren keine grössere Freude, als wenn ein Hausfreund mit der Flöte sich zu ihm setzte, und der Vater ihn mit der Guitarre begleitete. Ging das Spiel in eine Molltonart über, so gingen auch dem Kinde die Augen über; ward aber musikalischer Lärm gemacht, so schrie es entsetzlich, hielt sich die Ohren zu, und war schwer zu besänftigen. Als das Kind 1 ¼ Jahr alt war, spielte der Vater auf einem alten Klaviere mit der linken Hand die Melodie: Schöne Minka ich muss scheiden. Kaum war der Vater aufgestanden, so trat das Kind an das Klavier, spielte die Melodie mit beyden Händen, und nahm, da die Finger klein und dick waren, die Knöchel mit zu Hülfe. Jetzt spielt es jedes Stück nach dem Gehör, und behält alles getreu im Gedächtniss; es hat den Kammerton so fest inne, dass es sogleich angibt, um wie viel ein Instrument zu hoch oder zu tief steht; es nennt jeden angeschlagenen Ton und Accord, ohne hinzusehen; es findet schnell die verschiedenen Sätze der Accorde, transponirt die gespielten Stücke in jede beliebige Tonart, trägt freie Phantasieen vor, und schreibt sie ohne Verstösse gegen Contrapunkt und Takt auf, wobey ihn seine gesangreiche und nie irrende Stimme unterstützt. Dabey hat der Kleine nicht nur ein gefälliges Aeussere, sondern auch ein kindliches Gemüth. Seine Lehrer sind jetzt die Herren Greulich (der Hrn. D. Wolf aus Hamburg bey seinen improvisatorischen Dichtungen in diesem Monat auf dem Fortepiano begleitete) und Rechenberg, welche Subscription für ein Fortepiano annehmen, da dem Knaben sein altes Klavier nicht mehr genügt; eine von ihm componirte Polonaise, die bereits gestochen wird, und ein lithographirtes Bild des Knaben ist den Subscribenten versprochen. Er spielt jetzt Stücke aus der Cramerschen Klavierschule, um mit dem Notenlesen bekannt zu werden, mit Ausdruck und Präcision. Auffallend ist die Aehnlichkeit dieser Erscheinung, mit der des William Crotch, jetzt Prof. der Musik in Oxford, im J. 1777 und der unsers Mozart.

N e k r o l o g.

Antonio Salieri,

kaiserl. östreichischer erster Hofkapellmeister, Mitglied der Akademieen der Künste zu Paris, Stockholm etc.

Die rauhen Stürme, die uns diessmal den Frühling herbeyführten, haben das schon ermattete Lebensflämmchen eines unserer geistvollesten, kenntnissreichsten und berühmtesten Tonkünstler, des obengenannten, ausgelöscht. — Wenn Salieri's Tod jetzt kein Aufsehen macht; vielleicht auch nur von denen schmerzlich empfunden wird, die ihm persönlich nahe standen: so liegt das keineswegs an der Art seiner Vorzüge und Verdienste — als wären

sie, nur für den Augenblick geeignet, mit dem Augenblick verflogen; auch nicht an Ungerechtigkeit der Zeitgenossen — als hätten sie diese Vorzüge nicht anerkannt oder vergessen: sondern es liegt an Verhältnissen, wie sie theils ein hohes Lebensalter, wenn auch unter verschiedenen Gestalten, fast einem Jeden zuführt, theils unsern Entschlafenen in seiner spätern Thätigkeit den Augen der grossen Welt entzogen. Er vermochte nämlich schon längst nicht mehr, seinen grossen Ruf zu mehren: und Ruf, wie jedes Glücksgut, das nicht vermehrt wird, wird vermindert; er hatte sich auch schon längst, und zwar aus Ursachen, die in gleichem Maasse für seine Bedachtsamkeit, wie für seine rühmlichen Gesinnungen zeugen, von denjenigen Werken seiner Kunst zurückgezogen, welche am leichtesten, am weitesten sich verbreiten, und auch am glänzendsten das Andenken auffrischen: von theatralischen nämlich. Hierzu kam, dass er die letzten zwey Jahre auch für die Thätigkeit, welcher er bis dahin treu geblieben — ja für jede nach Aussem gehende — schon völlig erstorben war. —

Wenn wir ihn einen der Unseren nannten: so berechtigt uns hierzu zwar nicht seine Abstammung und früheste Jugend, aber ein fast sechzigjähriger Aufenthalt in Deutschland, und, was über ihn als Künstler noch mehr entscheidet, der Geist, der Sinn, und auch die Weise, worin er die besten seiner zahlreichen Werke schrieb. Diese waren, was die Oper betrifft, mit wenigen nicht eben bedeutenden Ausnahmen, zwar nicht über deutsche Texte geschrieben, sondern über italienische oder französische: aber in Geist, Sinn und Behandlungsart waren sie wirklich deutsch; und dass er ihnen, in einer ihm ganz eigenthümlichen Art, die Anmuth, Fasslichkeit und Zierlichkeit der Italiener der vorletzten Periode beizumischen wusste: das giebt ihnen zwar eigenthümlichen Reiz und Individualität, macht sie aber zu nichts Anderm. Und was seine Kirchencompositionen anlangt, so sind diese so ganz und unvermischt deutsch, dass auch nicht einmal solch eine Beschränkung hinzuzusetzen ist. (Für Instrumente hat er nur in frühester Zeit einige gefällige Kleinigkeiten geschrieben.)

Antonio Salieri war 1750 im Venetianischen aus angesehenem, reichem Hause geboren, und genoss dem gemäss von früher Knabenzeit an einer möglichst guten Erziehung für die Wissenschaften und das Leben. In den Cursus seiner Ausbildung war, bey früherwachendem Talent und lebhafter Neigung zur Musik, diese zwar mit aufgenommen: doch nur nebenbey, als zum Ganzen gehörig, und als Mittel, ihn selbst und die Seinigen zu erfreuen. Aber sein Vater, ein Kaufmann, liess sich in grosse, gefährliche Seehandlungsgeschäfte ein, und diese missglückten. Er verlor bey weitem den grössten Theil seines Vermögens; Unredlichkeit einiger Handlungsgesellschafter brachte ihn fast um den ganzen Rest; Gram darüber und Ungewohnheit der neuen, nothwendig gewordenen Lebensweise stürzten ihn in's Grab: und die zahlreichen hinterlassenen Kinder mussten sich bemühen, ihr Fortkommen selbst zu suchen. Antonio spielte schon gut Klavier und sang vortrefflich Sopran: er wurde in eine der vorzüglichsten Klosterschulen Venedigs aufgenommen, wo er dafür, dass er bey der Kirchenmusik als erster Sopranist eintrat, Wohnung, Kost, Unterricht, und auch weitere Ausbildung in der Musik erhielt. Dieser Kunst beschloss er nun sein ganzes Leben zu weihen; und da ein ausgezeichnetes Talent dafür schon jetzt nicht zu verkennen, und seine Liebe, sein Eifer, sein Fleiss darin brennend war: so hatte Niemand etwas dagegen.

Jetzt sandte der Wiener Hof seinen Kapellmeister Gassmann, diesen als Menschen und Componisten trefflichen Mann, dessen Ruhm nur darum nicht überall, auch jetzt noch, verbreitet ist, weil er fast ausschliessend für die Kirche schrieb und jung starb — diesen sandte man nach Italien, Mitglieder zu einer neuzuerrichtenden Oper zu werben. Gassmann hörte Antonio in der Kirche singen, war freudig befremdet, erkundigte sich nach ihm, nahm ihn zu sich und brachte ihn, nach vollendeter italienischer Reise, nach Wien, wo er ihn dem Kaiser Joseph vorstellete. Dieser fand Gefallen, nicht nur am Gesange, sondern auch am sittigen, bescheidenen, doch zugleich heiter-unbefangenen Wesen des liebenswürdigen Knaben, und übergab ihn Gassmann in sein Haus, für ihn zu sorgen und seine höhere Ausbildung zur Musik fortzusetzen. Antonio sang in der Hofkapelle, und war, in der Gnade seines Kaisers, in der Liebe seines Lehrers, in seiner Kunst und sorglosen Jugend, überaus glücklich.

Aber er war im 16ten Lebensjahre nach Wien gekommen: nicht lange, so fing die reizende Sopranstimme an, zu wanken, dann zu brechen. Diess, und die lebendigste Neigung, die sich aus der Fülle des Talents entwickelte, bewog Antonio,

sich, unter Gassmanns Leitung, der Composition zu widmen. Er machte strenge Schule — nach der frühern, wohlbegründeten Weise, zunächst für die Kirche, und nach Jahren erst für die Oper; ohne dass darum, und das gleichfalls mit Recht, ihm verstattet wurde, was er hervorgebracht, jetzt schon vor das Publicum zu bringen. Nun starb Gassmann; und der Ritter Gluck, der, mit Ruhm gekrönt, aus Frankreich zurückgekehrt war und still für sich lebte, that an Antonio, was jener bisher an ihm gethan hatte. Mehre seiner Arbeiten wurden jetzt dem Kaiser Joseph bekannt, und dieser ernannte ihn, um 1775, zu seinem Kapellmeister.

Die Pariser Theaterdirection, bereichert durch den immer sich mehrenden Beyfall der Opern Glucks, drang in diesen, ein neues Werk dieser Art zu schreiben, und sandte ihm das Gedicht: die *Danaiden*. Gluck, einsichtsvoll und besonnen, wie er war, wollte jetzt, in hohen Jahren, seinen grossen Ruf nicht aufs Spiel setzen, und liess die Oper, unter seinen Augen und seinem Rathe, von Antonio componiren. Diesen sandte er dann mit dem vollendeten Werke nach Paris, ohne sich, wenigstens öffentlich, über den Componisten weiter zu erklären. Die Direction ersah ihren Vortheil, das Publicum dabey zu lassen, die Musik sey von Gluck; die Oper machte ausgezeichnetes Glück: (machte sie es doch erst vor wenigen Jahren in Paris von neuem!) und nun erklärte Gluck öffentlich: sie sey von Salieri; wo nun die Pariser Kritiker fanden, sie hätten so 'was gleich bemerkt, denn der Styl sey nicht ganz gluckisch, mische vielmehr diesem etwas von italienischem Gesang und italienischer Ausführung bey. In Letzterm hatten sie Recht; und kann der, Salieri'n in allen seinen Opern wahrhaft eigenthümliche Styl, wie wir schon gesagt, wohl auf diese Art bezeichnet werden. — Reich belohnt kehrte Salieri nach Wien zurück. Sein Ruf stand nun fest; überall wünschte man Opern von ihm. Bey der ergiebigen Quelle von Erfindungen, die ihm floss, und bey seiner grossen Arbeitsamkeit, lieferte er deren eine beträchtliche Anzahl, und fast aus allen Gattungen. Jede fand Beyfall, und einige den ausgezeichnetsten, der sich selbst bis heute erhalten hat. Die besondere Gnade seines Kaisers, so wie die, Sr. jetzt regierenden Majestät, verblieb ihm gleichfalls. Und so verfloss ihm sein Leben, ohne entschiedene Veränderungen, fast ein halbes Jahrhundert; so dass wir, da wir bey kleineren Angelegenheiten desselben nicht verweilen wollen, nur Folgendes noch zu berichten haben.

Mit der Vollendung seines funfzigsten Lebensjahres beschloss Salieri, sich der Composition für's Theater, wo es vorzüglich einer frischen, jugendlich blühenden Phantasie und raschen, lebendigen Empfindung bedürfe, zu entziehen, und sich ganz der Kirchencomposition zu widmen. Er ward darum auch der Direction bey der Oper enthoben. — In frühen männlichen Jahren habe er, behauptet man, seinen deutschen Rivalen in Josephs Gunst und in theatralischer Wirksamkeit nicht selten schweres Spiel gemacht; und bey seiner italienischen Natur, bey einem leicht zur Heftigkeit aufgereizten Temperamente, mag das nicht ohne Grund seyn: aber zuverlässig ist, dass er später gegen fremdes Verdienst, wo es sich auch fand, wenn es nur nicht aller Regel und dem in der Kunst mit Recht Bestehenden zu trotzen oder Hohn zu sprechen schien — dass er darum ganz vorzüglich Haydn und Mozart (später) freudig volle Gerechtigkeit wiederfahren liess. — Ein schönes, und um so preiswürdigeres Verdienst, da er jede Entschädigung dafür ablehnte, erwarb er sich dadurch, dass er, und zwar von mittleren männlichen Jahren an bis in sein hohes Alter, eingedenk dessen, was ihm selbst in seiner Jugend begegnet, talentvollen Componisten Leitung und Beystand, jugendlichen Sängern und Sängerinnen eine höhere und vollendetere Ausbildung gab; womit es ihm, dem kenntnis- und erfahrungsreichen, eifrigen, heitern Meister, denn auch nicht selten auf das Trefflichste gelang. Joseph Weigl war unter jenen Componisten: unter diesen Sängerinnen waren die hinterlassenen Töchter seines Lehrers, Gassmann, seine ersten; die hinterlassenen Töchter des achtbaren Wranitzky, Mad. Seidler in Berlin und Mad. Kraus in Wien, seine letzten Schülerinnen.

Das Alter schien lange seine Rechte auf ihn aufgegeben zu haben. Lebhaft, heiter, thätig, bescheiden, theilnehmend an allem, was seine Kunst oder seine Freunde betraf, mild in seinen Urtheilen, einfach in der Ordnung seines Lebens, gewissenhaft und andächtig — doch ohne jede Anwandlung von Bigotterie oder fanatischem Eifer — in der Uebung seiner kirchlichen Pflichten, wohlthätig mehr im Geheim als vor der Welt, vertraulich, in gesellschaftlichen Sitten sorgsam, fein und

wohlgefällig: so sah ich ihn noch im Sommer 1822, in seinem 72sten Lebensjahre, in Wien, und werde der mit ihm verlebten angenehmen, und wahrlich nicht leichthin verplauderten Stunden lebenslang nicht vergessen. Bald darauf überfiel aber das Alter ihn mit aller Macht und um so lastender, da es seine Anforderungen alle zugleich geltend machte. Sein Gehör ward schwach, seine Gedanken verwirrten sich nicht selten, alle geistige und körperliche Kräfte sanken plötzlich, und eine gänzliche Muthlosigkeit, wechselnd mit düstern, grundlosen Grübeleyen, bemächtigte sich seiner. Man musste ihn seines Amts, als Director der Kirchenmusik der Hofkapelle, entbinden; man that es mit aller Schonung, auch ohne ihm die Vortheile dieses Amts zu entziehen: aber die Geschäftslosigkeit vermehrte nur seinen betrübten Zustand; seine Gedanken verwirrten sich öfter, er verlor sich tiefer in jene schwarzen Bilder seiner wachen Träume — tiefer und bis zur gänzlichen Bewusstlosigkeit, so dass er sich auch einmal, unbewacht, fast bis zum Tode verletzte, andere Male sich schrecklicher Verbrechen anklagte, deren ihn auch nur fähig zu denken, gewiss selbst keinem seiner Feinde eingefallen war; und so ward endlich milde Auflösung, aller seiner Freunde und in besseren Stunden auch sein, für diese Welt einziger Wunsch. Am 7ten May d. J. ging dieser Wunsch in Erfüllung. —

Von seinem und seiner Werke Kunstcharakter und Kunstwerth ist nicht nöthig, viele Worte zu machen. Letztere sind noch in frischem Andenken; die Urtheile der achtungswürdigsten Kenner aller für Musik vorzüglich gebildeten Nationen über sie sind es auch; und im Wesentlichen stimmen alle überein. Von seinen Opern hat man bekanntlich den geist- und seelenvollen *Tarare*, nach Beaumarchais Dichtung für Paris geschrieben, oder wie er nach der Umarbeitung für den Kaiser Joseph heisst, *Axur*, *Rè d'Ormus*, allerwärts mit dem glänzendsten Beyfall aufgenommen; und noch jetzt, in einem, für eine Oper höchst selten erreichten Greisenalter, macht dieser *Axur* in Deutschland und Frankreich, gut gegeben, vieles, und eben die Art von Glück, woran dem Meister vorzüglich gelegen seyn musste. Von den andern Opern hat man besonders ausgezeichnet: jene Danaiden, *il Talismano*, *la Grotta di Trofonio*, *la Ciffra*, *Palmira*, und *Cesare in Farmacusa*. Alle diese sind in Uebersetzungen auch auf die deutschen Theater gebracht worden.

Seine *Kirchencompositionen* sind, da er sie blos für seines Kaisers Hofkapelle geschrieben, ausser Wien gar nicht bekannt, und verdienten doch sehr, es zu seyn. Sie lassen sich, dem Geiste und der Schreibart nach, wohl am nächsten mit denen, Joseph Haydns, aus dessen früherer Zeit, vergleichen; doch sind sie, da das Locale jener Kapelle klein ist, und die Besetzung nur schwach seyn kann, weniger reich instrumentirt; sie sind auch weniger kunstvoll, hinsichtlich auf Fuge und Contrapunkt überhaupt, ausgearbeitet: haben aber dagegen einen noch schönern, dem Ausdrucke nach über das Ganze entscheidendern Gesang. Ich kenne mehre Stücke derselben, die ich, in dieser einfach edeln, frommen, milden, doch aber begeisterten Gattung, unter das Trefflichste zählen muss, was aus neuer Zeit irgend vorhanden ist. —

Nach öffentlichen Nachrichten hat Salieri handschriftliche Papiere zur Geschichte seines innern und äussern Lebens hinterlassen, welche einem seiner vertrauteren Freunde übergeben sind. Hat S. zeitig genug dazugethan, diese seine Geschichte aufzuschreiben: so wird, was uns vielleicht davon mitgetheilt wird, von weit mehrem Interesse seyn, als man von der Geschichte eines Musikers zu erwarten pflegt. Dass ich dies nicht abgewartet, sondern mein, wenn auch unscheinbares Blatt jetzt auf seinen Hügel gelegt habe: dazu verpflichtet mich sein Abschiedswort, als wir einander zuletzt sahen. Was Geschichtliches aus seiner frühern Zeit hier beygebracht worden, hab' ich aus seinem Munde: über nicht weniges Andere aus jener und späterer Zeit, wenn es uns nicht aus seinem Nachlasse mitgetheilt werden sollte, vielleicht an einem andern Orte.

Rochlitz.

Recension.

Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung — — vom Ritter Sigmund Neukomm. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Ritter N. hat uns vor ungefähr einem Jahre mit sechs Liedern, in demselben Verlage, beschenkt, die, in den Texten (neuen, von einem

ungenannten, aber wahren Dichter,), so wie in der Musik, zuverlässig unter die schönsten gehören, die seit geraumer Zeit erschienen sind. Die hier genannten sieben Gesänge — unter diesen allgemeinern Titel zusammengefasst, weil nur einige eigentliche Lieder, andere in anderer Form ausgeführt sind — bieten ein Seitenstück zu jenen, das, wo nicht in allen, doch in den meisten Nummern, ihnen gleichgestellt werden kann. Und da wir es wahrlich für keine Kleinigkeit halten, auch nur Ein wahrhaft treffliches Lied, in Dichtung oder in Musik, zu liefern, mögen wir nun auf das sehen, was dazu erfordert wird, oder auf das, was es bey öfterer Anwendung in rechter Stunde gewährt: so sagen wir Hrn. N., wie für jene, so für diese Sammlung, unsern herzlichen Dank.

Dass ein so denkender und auch für ganz Anderes, als Noten, gebildeter Künstler, wie Hr. N., vorerst für Dichtungen sorgt, die sowohl an sich, als für Musik gut, und auch nicht schon zu Boden gesungen worden sind: das versteht sich von selbst. Mit den hier gewählten Texten ist nun jenes wieder der Fall, obschon nur einige denen, jener frühern Sammlung, gleichkommen. Bey einigen sind die Namen (meist unbekannte) genannt: unter denen, wo kein Name genannt ist, erinnern wir uns nur, dass das schöne Gedicht, S. 11, von dem früh verstorbenen Schulz, dem Dichter der Cäcilie, der bezauberten Röse u. A., ist. Einige in dieser Sammlung sind volksmässig. Wir bezeichnen sie alle, der Musik nach, etwas näher im Einzelnen.

Gretchens Klage gehört zu den volksmässigen: der Componist hat es aber etwas höher gestellt, und, nach dem einmal eingeführten wunderlichen Ausdrucke durchcomponirt. Wir würden nicht dazu gerathen haben. Wie es nun aber steht, ist es sehr artig, naiv und anmuthig. — Traurigkeit: ein eigentliches Lied, die Strophen für den Sänger nur der genauern Deklamation wegen besonders ausgesetzt. Einfach, sanft, fliessend; in der Erfindung weniger originell, als verschiedene andere. — Was soll die Liebe? dem Einzelnen der Texteswort nahe angepasst, und in der Art einer kleinen Arie behandelt. In Hinsicht auf Beydes gut; gegen das Ende am besten. — Amyntas. Wieder ein eigentliches Lied; einfach und schön. Besonders scheint uns zu loben, dass es dem kleinen Stücke bey seinem gleichmässig schwermüthigen Gange nicht an Eigenthümlichkeit in der Erfindung fehlt, und dass es im Ausdruck nicht in das Seufzende oder gar zu Weiche verfällt: Beydes nämlich in der Musik. — Der Stern der Liebe, jenes Schulzische Gedicht. Da es, wie Schulzens meiste Dichtungen, reich an Bildern ist, und diese Bilder schön und bedeutungsvoll sind: so hätte zu Vieles aufgeopfert werden müssen, wäre vom Componisten, wie bey einem Liede, nur das Allgemeinere für den Sinn und das Gefühl herausgezogen, und in der Musik ausgedrückt worden. Er hat es daher nicht bloss durchcomponirt, sondern gewissermaassen scenisch behandelt, auch die bedeutendsten Bilder des Dichters nach- und weiter ausgemalt. Das ist ihm, so wie diess Stück überhaupt, trefflich gelungen, und die beabsichtigte Wirkung, wird es gut vorgetragen, unfehlbar; letzteres um so mehr, und jenes (es gut vorzutragen) um so leichter, da er auch hier Maass zu halten und unterzuordnen, was unterzuordnen, hervorzuheben, was hervorzuheben, gewusst hat. Unter Letzterm ist z. B. die Stelle, S. 12, Syst. 2 und 3, meister- und musterhaft. — Der Wanderer; gleichfalls durchcomponirt, doch weichen die Strophen, um den Einzelnheiten des Textes nahe zu bleiben, fast nur in der Begleitung von einander ab. Das Ganze ist gut, aber wenigstens nicht gerade durch Eigenthümlichkeit der Erfindung ausgezeichnet. — An mein Schifflein; wieder gewissermaassen (in der Begleitung) malerisch, aber in grösster Einfalt und naiver Anmuth; bey dieser, im Gesange wie in der Begleitung, nicht ohne Originalität, und, in seinem sanftheitern Ausdrucke, ganz was und ganz wie es seyn soll.

Der Stich und alles Aeussere der Sammlung ist, wie es ihr gebührt, sehr gefällig und gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1825.

Gesuch.

Ein erster Fagottist, seit vier Jahren schon als solcher in einer königlichen Kapelle angestellt, wünscht, besonderer Umstände wegen, die übrigens keinen Bezug auf dessen Kunst oder Dienstverhältnisse haben, eine anderweitige ähnliche Anstellung.

Auf portofreye Anfragen wird der Unterzeichnete sehr gern den Namen dieses wackern Künstlers nennen.

Hildesheim.

C. F. Bischoff,
Musikdirector des königl. Andreanums und der evangel. Kirchen.

Ein Contra-Bassist und ein zweyter Klarinettist werden gesucht.

Zur Fürstlich Oehringischen Hofkapelle wird ein guter Contra-Bassist gesucht, und besonders angenehm wäre es, wenn derselbe zugleich die Fähigkeit besässe, bey einem Quartett das Violoncell zu übernehmen, — ferner ein tüchtiger und musikalisch gebildeter zweytar Klarinettist, von dem man hauptsächlich verlangt, dass seine Intonation in den Mitteltönen rein, und er die schwierigsten Passagen mit Leichtigkeit zu überwinden im Stande sey. Diejenigen, welche die genannten Stellen zu übernehmen gesonnen sind, haben sich deshalb in portofreyen Briefen an Herrn Schmitt, Fürstlichen Kapellmeister zu Oehringen, zu wenden.

Nachricht.

Zur Berichtigung einer im Conversations-Lexikon aufgenommenen, mich betreffenden Nachricht, und um durch mögliche, hieraus erfolgende Irrungen Niemanden zu nahe zu treten, sehe ich mich zu der Erklärung veranlasst, dass ich in Wien (1791) geboren und erzogen, und mit dem Herrn Joseph Czerny gar nicht verwandt bin.

Wien, im May 1825.

Carl Czerny.
Tonsetzer und Klavierlehrer.

Ehrenbezeigug.

Die Königl. musikalische Akademie in Stockholm hat den jetzt auf einer Kunstreise in den nordischen Staaten begriffenen, durch seine Virtuosität im Orgelspiel ausgezeichneten Hoforganisten Barthel aus Altenburg, zufolge einiger in obgenannter Residenz gegebenen Concerte, deren jedes von der Königl. Familie und mehren tausend Musikfreunden besucht war, einstimmig zu ihrem Mitgliede erwählt: eine Ehre, die von deutschen Musikern nur den gefeyerten Namen van Beethoven, Bernh. Romberg und Winter zu Theil wurde.

Anzeige.

Von P. v. Winters grosser Singschule sind die vier Theile nun auch einzeln abgedruckt bey uns, so wie in allen Buch- und Musikhandlungen, und bey unserm Commissionair Herrn Wilhelm Härtel in Leipzig zu haben.

B. Schott Söhne in Mainz.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben sind.

Cramer, J. B., 8me Concert pour Pianof. avec Orchestre. Op. 70. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.
— Supplement à sa célèbre Methode p. Pianof. consistant en Morceaux expressement composés et arrangés d'une manière nouvelle, precedé chacun d'un petit Prelude doigté. 1 Thlr. 8 Gr.
— Tems heureux, petite Fantaisie pour Pianof. 12 Gr.
Czerny, C., 3me grande Sonate pour Pianoforte Op. 57. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Leggerezza e Bravura. Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 58. . . . . 20 Gr.
Hartknoch, Valses avec Coda à 4 mains Op. 3. 1 Thlr.
Hummel, J. N., Amusements en forme de Caprices pour Pianoforte Op. 105. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Rondo brillant, Op. 98. arrangé pour Pianoforte seul par Hummel. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Kalkbrenner, F., Effusio Musica. Grande Fantaisie pour Pianoforte. Op. 68. . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Moscheles, F., Walses pour Pianoforte. . . . . . 12 Gr.
Reissiger, C. G., Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 25. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.
— Variations instructives p. Pianof. Op. 28. . 12 Gr.
— Danses brillantes pour Pianoforte Op. . 26. 12 Gr.

Ries, F., Abschieds-Concert von England, für Pianoforte mit Orchester. Op. 132. . . . . 5 Thlr.
— Dasselbe Concert für Pianoforte allein . . . 2 Thlr.
— Grand Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 129 . . . 2 Thlr. 16 Gr.
Romberg, H., (fils d'André Romberg), Sonate pour Pianof. et Violon concert. O. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Double-Quatuor. Op. 65. arrangé en Quiutnor pour Pianoforte, 2 Violons, Viola et Violoncelle. 2 Thlr.
Spohr, F., 1iere Sonate à 4 mains, tireé d'un Quatuor de L. Spohr . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Würfel, W. W., Rondo brillant p. Pf. Op. 25. 12 Gr.
— 2 Polonaises pour Pianoforte. Op. 26. . . . . 8 Gr.
— 2 Polonaises pathetiques p. Pianof. Op. 27. 8 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Maurer, L., 5me Concert pour Violon avec Orchestre. 2 Thlr. 20 Gr.
— Romance de l'Opéra: Joseph, pour 2 Violons et Violoncelle av. Orchestre. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr
Ries, F., 3 Quat. p. 2 Viol., Viola et Violoncelle. Op. 126. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 12 Gr. 4 Thlr. 12 Gr.
Romberg, Bernh., Divertimento pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40 . . . 1 Thlr.
— Concertino p. 2 Cors av. Orch. Op. 41. 1 Thlr. 16 Gr.
— 3 Trios d'une difficulté progressive p. Violoncelle, Viola et Basse. Op. 38 . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— 9me Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 39. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.
Spohr, L., Potpourri de l'Opéra: Jessonda, pour Violon et Violoncelle avec Orch. Op. 64. 2 Thlr.
— Double Quatuor pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles. Op 65. . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— l'Opéra: Jessonda, arrangeé en Harmonie complet . . . . 4 Thlr. 12 Gr.
— l'Ouverture en Harmonie . . . . 2 Thlr.
— 10me Concert pour Violon avec Orchestre. Op. 62. 3 Thlr. 8 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire, 7te Livr. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— Neue Tänze für Orchester. 7te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Gesang.

Hummel, J. N., Mathilde von Guise. Oper mit italienischem und teutschem Texte im Klavierauszuge von Hummel . . . . 6 Thlr.
Kallenbach, C. E. G., 6 Lieder für 3 Männerstimmen. 1 Thlr. 4 Gr.
Keller, C., Der Blinde, mit Pianof. oder Guitarre. 10 Gr.
— Liebchens Blick und Sängers Klage, für Pianoforte oder Guitarre . . . . 12 Gr.
— Ariette mit Pianoforte oder Guitarre . . . . . . 10 Gr.
Matthaei, A., Fröhliche Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass. 19tes Werk. . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Nächstens werden fertig:

Müller A. E., Grosse Pianoforte Schule. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhange vom Generalbasse versehen von C. Czerny. . . . . 4 Thlr.
Spohr, L., Der Berggeist. Oper im Klavier-Auszuge.

Neue Musikalien des Verlags von H. A. Probst in Leipzig.

Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland mit Begleitung des Pianoforte. Op. 60. 2te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. 20 Gr.
Fürstenau, A. B, 3 gr. Duos concert. pour 2 Flûtes. Op. 36. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Ausgewählte Mode-Tänze verschiedener Componisten, für die Flöte eingerichtet. 1stes Heft. 8 Gr.
Moscheles, J., Introduction et Rondeau Ecossais pour Pianoforte et Cor (Violon ou Violoncelle). Op. 63. . . . . 1 Thlr.
Spohr, L., Sinfonie concert. Op. 48. arr. pour 2 Pianofortes par A. Agthe. . . . . . Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B., 6 petites Pièces ou Sonatines doigtées pour le Pianoforte. (Fortsetzung der Klavierschule.) Livr. 2. . . . . 18 Gr.
Czerny, Carlo, Capriccio alla Fuga per il Pianoforte. Op. 89. 12 Gr.
Kalkbrenner, F., La Solitude: Rondeau pour le Pianoforte. Op. 46 . . . . 8 Gr.
Pixis, J. P., „Non più andrai," Thème de Mozart varié pour le Pianoforte. Op. 70. . . . 12 Gr.
Ries, F., 9me Fantaisie pour le Pianoforte sur des Thèmes de l'Opéra: Der Freyschütz. Op. 131. . . . . 18 Gr.
Kalkbrenner, F., 2 Walses militaires pour le Pianoforte à 4 mains Op. 40. No. 1. et 2. 8 Gr.
Rink, C. H., 3 Nachspiele f. die Orgel. Op. 78. 16 Gr.

Bey H. Laupp in Tübingen ist erschienen:

Dreystimmige Choralmelodieen für Schulen, Kirchen und Familien, nebst einer kurzgefassten Anleitung zum Choralgesange, von F. Silcher, Musikdirector an der Universität in Tübingen. Erstes Heft, zweyte umgearbeitete Auflage 1 Fl., zweytes Heft 1 Fl.

Ferner ist erschienen:

6 *Lieder für fröhliche Gesellschaften, von Wagner, für vier Männerstimmen componirt von Silcher.* (Pr. 36 Xr.)

Diese Lieder, bestehend aus einem Cyklus von Gedichten, als: des Sängers Abkunft, Eintritt, Willkomm, Bestimmung, Ziel, Gränze, sind in mehren musikalischen Gesellschaften mit Beyfall aufgenommen und als ein schöner Beytrag zur Veredlung des in unseren Tagen sich immermehr ausbildenden Männergesanges anerkannt worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juny. № 25. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Beschluss aus No. 24.)

Da ich den Aufführungen der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle dieses Jahr zum zweyten Male beygewohnt habe; so glaube ich es den Lesern der musikalischen Zeitung schuldig zu seyn, hier theils zu der Darstellung, welche ich im fünften Hefte der *Cäcilia* vom Allegri'schen *Miserere* geliefert habe, theils zu den Anmerkungen, welche obenstehende Mittheilung über dasselbe Gesangstück enthält, einen kurzen Nachtrag zu liefern. Ich bemerke im voraus, dass diess keinesweges mit freudigem Gefühle geschieht. Kömmt es doch auf nichts Geringeres an, als zu berichten, dass der Neuerungsgeist, welcher sich der päpstlichen Kapelle zu bemächtigen beginnt, sollte ihm kein Einhalt geschehen, über kurz oder lang die unsterblichen Werke, welche in ihr entstanden sind und durch welche sie selbst vor allen Singinstituten der Erde die glorreichste Existenz erhalten hat, wo nicht ganz verdrängen, doch dergestalt in den Hintergrund stellen wird, dass niemand sie mehr beachtet. Thatsachen sollen sprechen, Thatsachen, welche theils während der verflossenen Charwoche statt gefunden haben, theils schon längst üblich gewesen, mir aber erst seit kurzem zur Kenntniss gekommen sind. Noch Eingangs dieser Mittheilung, so wie überall, wo ich von den Leistungen der päpstlichen Kapelle gesprochen, ist diess mit dem Enthusiasmus geschehen, welchen die ungemeine Virtuosität derselben jedem Musikfreunde einflössen muss; meine Unparteylichkeit habe ich also hinlänglich dargethan, um nicht irgend einer vorgefassten ungünstigen Meinung beschuldigt zu werden. Komme ich zur Sache. Man hat mich versichert, dass, besonders seit Wiederherstellung der päpstlichen Kapelle bey Rückkehr Pius VII, die meisten der Messen, welche aufgeführt werden, gewissermaassen Potpourris sind, das heisst, dass man willkürlich, wie es den Kapellmitgliedern, oder vielmehr ihrem Anführer, Hrn. Baini, gefällt, mehre einzelne Stücke von verschiedenen Componisten zusammensetzt und daraus die Messe bildet. Theilweise scheint dieser Gebrauch, oder vielmehr dieser Missbrauch, schon sehr alt zu seyn, und von der Zeit sich herzuschreiben, wo man anfing, während des Offertoriums ein Motett von einem berühmten Meister einzulegen, diess mit besonderer Sorgfalt vorzutragen, den übrigen Theil der Messe aber gewissermaassen über's Knie zu brechen. Diess Einlegen der Motetten hat schon zu Adami's Zeiten, also zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, statt gefunden und scheint damals bereits ein längst üblicher, ja durch die Gewohnheit geheiligter Gebrauch gewesen zu seyn, da die Wahl derselben keinesweges willkürlich, sondern vorschriftsmässig bestimmt war. Diese Zusammensetzung der jedesmaligen Messe aus Stücken von verschiedenen Meistern ist aber nicht der einzige Missbrauch, über welchen der Musikfreund sich zu beklagen hat: man dürfte mit nichts geringerem umgehen, als das Allegri'sche und nebenbey das Bai'sche *Miserere* gänzlich aus der Kapelle zu verdrängen. Der Anfang scheint dieses Jahr schon gemacht worden zu seyn; denn man hat am ersten Tage (am Mittwochen) die Hälfte von beyden, nämlich das erste, dritte und fünfte Versett von Allegri, und das zweyte, vierte und sechste von Bai, gesungen. Dagegen ist das Bainische zweymal (sage zweymal) aufgeführt worden, am Donnerstage und Freytage. Wer weiss nicht, dass die gottesdienstlichen Festlichkeiten der Charwoche zu Rom, welche durch die ganze Europäische katholische und protestantische Christenheit eine, möchte ich sagen, heilige Classicität besitzen, an die Sixtinische Kapelle, diese wieder an das Allegri'sche *Miserere* und an alles Dreyes, als unzertrennbares

Ganze, die religiöse Neugierde gekettet ist, mit welcher die Fremden aus allen Ländern Europa's um Ostern nach Rom strömen, um hier einem Schauspiele beyzuwohnen, dessen geistige Erbauung eben so wohlthätig auf das Herz wirkt, als die äusseren Ausschmückungen, welche es zu verherrlichen bestimmt sind, ein weltliches Interesse gewähren. Man fahre mit dem Gebrauche, das Allegri'sche *Miserere*, in der religiösen Idee von ganz Europa gleichsam die Conditio sine qua non, ohne welche keine Charwoche und keine Feier derselben in der Sixtinischen Kapelle existiren kann, nur zur Hälfte zu singen, und kein Fremder wird mehr an die Charwoche zu Rom glauben, und folglich auch keine Reise mehr dahin unternehmen. Dass die ausübenden fremden Musikkünstler ohnehin von den Aufführungen der päpstlichen Kapelle wenig oder gar keinen Nutzen ziehen können, ist eine bekannte Sache: da niemand weiss, von welchem Tonsetzer das Stück, was er hört, ist; so geht ihm einmal die Möglichkeit ab, die Werke eines und eben desselben Componisten mit sich selbst und dann mit den Werken anderer vergleichen, und ihre verschiedenen Style kennen und beurtheilen zu lernen. Unvorbereitet, wie er eben ist, hat er keine Zeit, das schon gehörte und ihm in Erinnerung gebliebene, mit dem, was er eben hört, zusammenzustellen; folglich geht ein Theil oder das Ganze für ihn verloren. Längst haben daher Musikfreunde gewünscht, die erstarrten Convenienzformen der päpstlichen Kapelle (welche sich demohnerachtet, wie eben bemerkt, den Neuerungen nicht abhold bezeigen, wenn letztere nur unter vier Augen bewerkstelligt werden können) möchten es gestatten, dass an einem schicklichen Orte in der Kapelle das aufzuführende Gesangstück nebst dem Componisten schriftlich angezeigt würde, wie es, zum Beyspiele, in der Chiesa nuova mit den daselbst zu executirenden Oratorien geschieht.

Ueberhaupt schien dieses Jahr, von aussen her, ein Unglücksstern über den Feierlichkeiten der Sixtinischen Kapelle zu walten. Der ungemeine Zudrang des Publikums am ersten Tage (Mittwoch), welchem, der Römischen Sitte zu Folge, durch keine Vorkehrung begegnet worden war, verursachte einen solchen Tumult, dass die braven Schweizer, welche nicht früher, als gerade im Augenblicke der Oeffnung der Kapelle, auf ihrem Posten erschienen waren, ohne Unterschied der Person ihre Hellebarden gebrauchten, und unter den Ladies und Misses, nebst ihren Begleitern, trotz der Heiligkeit des Ortes, wirkliche Niederlagen veranlassten. Das Zuströmen des ausländischen Publikums (denn die Römer selbst nehmen, nothgedrungen, an den Aufführungen in der Sixtinischen Kapelle schon seit Jahrhunderten keinen Antheil) hatte keinen anderen Zweck, als das Allegri'sche *Miserere* zu hören. Der, ihm gespielte, unschuldige Betrug ist wahrscheinlich von wenigen, oder, besser gesagt, von niemandem bemerkt worden. Eine desto auffallendere Leere herrschte am Donnerstage, besonders am Freitage. Letzterer Tag zeichnete sich durch den, vielleicht noch nie stattgefundenen, Umstand aus, dass auf Befehl des heiligen Vaters, welcher nachher die Heiligenkreuz-Procession in der Peterskirche und das Pillgrimm-Hospitium besuchen wollte, der finstere Dienst in der Sixtinischen Kapelle um eine ganze Stunde früher, als gewöhnlich, begonnen werden musste, so dass die so allgemeine besagte Finsterniss (tenebre) diesesmal wirklich am hellen Lichte vor sich ging.

Ich habe nun das Baini'sche *Miserere* dreimal gehört und traue mir zu, wenigstens ein allgemeines Urtheil darüber fällen zu können. Es ist, obgleich mit modernen Figuren überladen, eins der würdigsten Kirchenstücke, welches der neue Styl alla Cappella aufzuweisen haben dürfte. So verzeihe ich es Hrn. Baini, dass er seine eigene Composition auf Kosten der Allegri'schen zu heben sucht, aber nicht, dass die oberste Verwaltung es mit Gleichgültigkeit ansehen kann, wie ein, durch zweyhundertjährigen Beifall gleichsam unverletzbar gewordenes, Gesangstück durch eine neuere, diesem in nichts zu vergleichende, Composition verdrängt werden soll. Je leichtsinniger das Allegri-Bai'sche *Miserere* von den Sängern behandelt ward, desto vollendeter trugen sie an beiden Tagen das Baini'sche vor.

In meiner Darstellung des Allegri'schen *Miserere* (*Cäcilia*, V. Heft) habe ich bemerkt, dass die Kapellsänger ohne Stimmgabel bloss nach dem Gehöre intonirten. Diess berichtigend, zeige ich jetzt an, dass der Kapelldirektor allerdings mit der Stimme den Ton angibt.

Gedenke ich zum Schlusse der Anmerkungen, welche die Redaction der *Cäcilia* meiner Mittheilung über das Allegri'sche *Miserere* im genannten Hefte nachzuschicken für gut befunden hat. Ein anderer an meiner Stelle würde darüber mit ihr

rechten, ich will sie nur berichtigen. Ich sage in meinem Berichte, der ungemeine Effect, welchen besonders das Allegri'sche *Miserere* hervorbringe, sey weder der gerühmten Finsterniss in der Kapelle, noch der feierlichen Haltung des versammelten Cardinalscollegiums, an deren Spitze der Papst (welches beydes gar nicht existire), sondern vielmehr seinem innern Werthe und der einzig vortrefflichen Ausführung, dann, als ausserwesentlichem Grunde, der tödtlichen Abspannung zuzuschreiben, in welche die Zuhörer während mehr denn zwey Stunden durch die vorhergegangene, ungemein langweilende Absingung der funfzehn Psalme im Canto fermo versetzt worden seyen, und auf welche die plötzlich und unerwartet anhebende reizende Melodie des *Miserere* wie ein lindernder Balsam einwirke. Ohne gerade meine Meinung in Zweifel zu ziehen, will sich die Redaction bloss die Finsterniss nicht nehmen lassen und führt deshalb mehre Berichte von Reisenden an, welche mit dem meinigen im Widerspruche stehen. Letztere sind in dem bekannten poetisirenden Reisedilettanten-Tone geschrieben und so beschaffen, dass man eigentlich nicht begreift, wie sie einer ernsten historisch-wissenschaftlichen Darstellung, wofür ich meine Mittheilung über das *Miserere* halte, gegenüber treten können. Zuerst wird ein Hr. G. A. Jacobi angeführt, welcher (so versichert nämlich die Redaction) bey Gelegenheit des Allegri'schen *Miserere* folgendes sagen soll: „Die ganze Kirche ist dunkel, jeder Schmuck abgelegt, und alle Gemälde sind verdeckt: nur aus der Kuppel hängt ein grosses Kreuz herab, von unzähligen Lampen erleuchtet." Hier ist offenbar nicht von der Sixtinischen Kapelle, sondern von der Peterskirche die Rede, wo aber (wie der Verfasser sowol, als die Redaction, wenn gleich letztere auch nur aus meinem Berichte, hätte wissen sollen) das Allegri'sche *Miserere*, ein unantastbares Eigenthum der päpstlichen Kapelle, nicht gesungen wird. Die Aufführung der drey *Miserere's* in der Peterskirche (der Reihe nach von Zingarelli, Fioravanti, dem jetzigen Kapellmeister dieser Kirche, und von Guglielmi) findet in der dasigen Chorkapelle statt, und muss, dem Kirchenritus zu Folge, um jeder Unordnung unter dem anwesenden Publikum vorzubeugen, noch vor Eintritt der Nacht beendigt seyn. Die genannte Chorkapelle ist aber von der Kuppel, aus deren Höhe ehemals (denn dieser Gebrauch hat unter dem jetzigen Papste aufgehört) das berühmte, messingene, zweyundzwanzig Fuss hohe und etwa halb so breite Kreuz, von mehr denn dreyhundert zweydochtigen Lampen erleuchtet, nach Beendigung des finsteren Dienstes in der Chorkapelle und im Augenblicke, wo man die bekannten Reliquien vorzeigte, herabgelassen wurde, wenigstens zweyhundert Fuss entfernt; die Aufführung der *Miserere's* hat also mit dem erleuchteten Kreuze weder in der Zeit, noch im Raume, nur die geringste Gemeinschaft haben können. Im Augenblicke, wo letzteres angezündet ward, herrschte natürlich schon Dämmerung in der Kirche; bey Absingung des *Miserere's* eine Viertelstunde vorher, in der mit hohen Bogenfenstern versehenen Chorkapelle war es aber fast noch ziemlich heller Tag. Der zweyte Gegner, welchen mir die Redaction entgegenstellt, ist die Frau von Stael in der Corinne. Sie sagt: „die Kerzen werden ausgethan; es wird immer finsterer; die Gestalten der „Propheten und Sibillen (Sibyllen) erscheinen in Dunkel verhüllt, wie Geister." Abgerechnet, dass die Frau von Stael da wo es auf Berichterstattung eines positiven, materiellen Factums ankömmt, kein untrüglicher Gewährsmann seyn möchte, sagt sie hier nicht **gegen**, sondern **für** meine Behauptung aus. Dass es während der Absingung des *Miserere* in der Sixtinischen Kapelle (des Allegri'schen sowol, wie der beyden andern) nicht schon dunkel zu werden beginnen sollte, habe ich keinesweges behauptet, sondern mich nur gegen die so viel besprochene Finsterniss aufgelehnt. Herrschte letztere, so hätte es die Frau von Stael wohl bleiben lassen sollen, die Propheten und Sibyllen an der Decke, welche wenigstens eine Höhe von sechzig Fuss hat, „in Dunkel gehüllt" zu sehen. Dabei wundert mich nur, dass diese hellsehende Frau sich, auf die Gefahr hin, den Genickzwang zu bekommen, (wie Michelangelo, der Mahler der genannten Figuren, daran wirklich sein ganzes Leben hindurch gelitten haben soll) die Mühe gegeben hat, die weit weniger merkwürdige Decke der Kapelle zu beschauen, während sich ihr auf der entgegenstehenden Wand das weltberühmte jüngste Gericht, von demselben Künstler, vortrefflich von der untergehenden Sonne beleuchtet (wie ich es an allen drei Tagen der Charwoche in diesem und dem vorigen Jahre gesehen habe) ohne alle und jede Anstrengung zur Betrachtung darbot. Die letzte Beweisstelle, welche die Redaction gegen mich anführt, ist aus dieser Zeitung (1809, S. 561.)

selbst genommen. Da soll es heissen: „Jetzt endlich verstummt der Chor der Glocken. Die finsterste Nacht verbreitet sich umher; alles ist schwarz und still wie im Grabe, und nun senkt sich aus der erhabenen Wölbung der Kuppel das ungeheure Kreuz etc. Und jetzt ertönen die zwey wechselnden Chöre unsichtbarer Sänger von oben, wie aus himmlischen Sphären.“ Es ist eine wahre Freude, zu sehen, welche Mühe sich der Schreiber dieser paar Zeilen gegeben hat, die Dinge nicht so zu sehen, wie sie waren, sondern so, wie sie in seiner Einbildung ausgemalt standen, wie er nach Rom kam. Glocken dürfen in Rom und, so viel mir bekannt ist, im ganzen Kirchenstaate, am Charfreytage (denn von diesem ist hier die Rede) nicht geläutet werden; die „finsterste“ Nacht kann um vierundzwanzig Uhr (das heisst bei Untergang der Sonne) um so weniger herrschen, als nicht allein durch die vielen hohen Fenster, sondern besonders aus der Kuppel, um diese Zeit noch Licht genug dringt, um höchstens ein Zwielicht zu verbreiten, und still und stumm, wie im Grabe, ist es bey Herablassung des Kreuzes so wenig zugegangen, dass vielmehr die von der untersten Volksklasse überfüllte Kirche jedesmal einen Scandal dargeboten hat, durch welchen, wie gesagt, die jetzige Regierung genöthigt worden ist, diese Sitte ganz abzuschaffen. Die zwey Chöre waren, bey Herablassung des Kreuzes, längst verhallt und hatten auch, nicht, wie es in der angeführten Stelle gesagt zu werden scheint, aus der Kuppel herab ertönt, sondern mehre hundert Schritte von da entfernt, in der Chorkapelle und zwar nicht unsichtbar, sondern vor jedermanns Augen vom hellerleuchteten Chore herab. Und eben die Lichter, welche sowohl in der Sixtinischen Kapelle im Vaticanischen Pallaste, wie in der Chorkapelle der Peterskirche, während des *Miserere*, angezündet werden müssen, weil sonst die Sänger, die in weiter Entfernung hinter dem Notenpulte stehen, bey der eintretenden Dämmerung die Noten nicht lesen könnten, sind ein Grund mehr, dass die so viel besprochene Finsterniss gar nicht vorhanden seyn kann. Uebrigens sollten die Protestanten endlich einmal aufhören, von dem Charfreytage zu Rom zu reden, als wäre es der in ihrem Vaterlande. In der katholischen Kirche ist der Charfreytag nicht allein kein heiliger, nicht einmal ein halber Festtag, sondern ein gewöhnlicher Wochentag, an dem jeder seinen Geschäften nachgeht, und welchen deshalb sicher in Rom niemand stillen Freytag nennen wird.

Rom, am 12. April 1825.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig, vom 1sten Januar 1825 bis zum Schluss unserer Abonnement-Concerte. Wir geben hier abermals eine gedrängte Uebersicht dessen, was wir, besonders im Concertsaale des Gewandhauses, hörten, uns nur bey Einigem länger verweilend. Auch diessmal beginnen wir mit dem Verzeichnis der Symphonieen, nicht allein, weil sie uns das Wichtigste eines Concerts scheinen, sondern auch, weil sich unser Orchester ganz besonders im Vortrage derselben hervorthut, namentlich in den Beethovenschen, die auch mit Recht in keinem Jahre übergangen werden. Meist werden sie allesammt, manche sogar zweymal, z. B. aus C moll, uns zu allgemeiner Ergötzung, zum Besten gegeben. Dabey sind aber, wie es nothwendig ist, soll nicht eine gefährliche Einseitigkeit unter Spielern und Hörern nach und nach sich einschleichen, die Werke anderer Meister nicht vernachlässiget worden. Gleich zum neuen Jahre wurden wir mit Mozarts D dur-Symphonie No. 1. erfreut. Ihr folgte im nächsten Concert, und zwar, wie es uns am zuträglichsten vorkommt, im zweyten Theile, Beethovens heroische Symphonie. Am 27sten Januar wurde uns zu unserm sehr grossen Vergnügen eine von Haydn, aus Es dur, recht schön vorgetragen. Je mehr wir uns überzeugen, von welchem Nutzen der Vortrag ausgezeichneter Werke der verschiedensten Meister, unter diesen des in mehr als einer Hinsicht wichtigen humoristischen Symphonienschreibers Haydn, ist, desto dankbarer sind wir für einen so zweckmässigen Wechsel in der Wahl anerkannter Meisterstücke. Darauf von Spohr No. 2. Im 17ten Concerte Symphonie von Beethoven No. 5. C moll. Im 19ten Concerte wurde eine ganz neue Symphonie von Max Eberwein, noch Manuscript, zum ersten Male zu Gehör gebracht. Es ist jetzt in der That das Symphonienschreiben eine so schwierige musikalische Aufgabe, dass, bey der ausgebreiteten Vorliebe, die sich durch ihren eigenthümlich romantischen Schwung die Beethovenschen

Symphonien gesichert haben, sogar ein gelungenes Werk der Art, mehr als jede andere Arbeit, sich nur ein sehr ungewisses Schicksal versprechen darf. Denn ist eine Symphonie nicht in der beliebten Art, und hat sie nicht den Ruf für sich, den eine neue doch nicht wol für sich haben kann: so wird sie die Mehrzahl vor der Hand schwerlich befriedigen. Ist sie aber in der mit Recht beliebten Art, die jedoch von einem Andern nicht völlig erreicht werden dürfte, auch nicht soll: so heisst sie nachgeahmt, man wittert Morgenluft, und sie befriedigt auch nicht. Daraus würde, unsern Gedanken nach, folgen, dass ein Symphonienschreiber, will er, wie es auch nicht grundlos ist, schon in der Gegenwart für sich und die gute Sache zugleich sorgen, vor der Hand noch mehr, als jeder andere Componist, einzig und allein poetische Wahrheit und nicht den Beyfall des Publikums vor Augen haben muss. Ein solcher müsste, wie uns dünkt, reiflich in sich erwogen haben, was zu einer Symphonie, der Form und dem Wesen nach, gehört, und wie sie die verschiedenen Meister in beyder Rücksicht behandelt haben; und dann, wäre er darüber mit sich im Klaren, müsste er nur allein seinem eigenthümlichen Geiste folgen, am Werke selbst, ein ächter Künstler, seine Lust findend, und den lauten Beyfall, als einen ungehofften Segen, dahin gestellt seyn lassen. Mit dieser hochsinnigen Liebe für das Wahre und Rechte, wie es eben jetzt in ihm selbst sich offenbart, und mit dieser hochherzigen, freiwilligen Aufopferung äusserlicher Ehre, würde, wie überall, gelänge anders das Unternehmen nach seiner Idee, jener Ruhm zu gewinnen seyn, den die Welt nicht geben kann, den sie aber, überwunden von ihrem eigenen Gewissen, wol anerkennen muss. Nur allein auf diesem Wege würden wir auch im Fache der Symphonie zu neuen Weisen kommen, die durch ihre innere Wahrheit unser Inneres wohl treffen müssten, unbeschadet der Herrlichkeit anderer Weisen. Jedes Individuum, wie hoch es auch stehe, ist begrenzt: die Kunst aber unendlich. Dass aber ein Künstler nur zu leicht, oft unwillkürlich, hat er in seiner Zeit ein so hohes, noch wirkendes und allgemein anerkanntes Vorbild, wie Beethoven im Symphonischen ist, vor Augen und im Herzen, durch mancherlei Menschliches verleitet, zum Nachahmer in einzelnen auffallenden Dingen werden kann, ist jedem nur zu bekannt. Das schien uns nun auch, irren wir nicht ganz, bey dieser Symphonie der Fall zu seyn. In der Regel ergreift man denn aber eben diejenigen Dinge, weil sie am stärksten auffallen, die als persönliche Sonderbarkeiten nur ihrem wahren Eigenthümer theils passen, theils hingehen. Würde man nun aus der Symphonie von Max Eberwein die offenbar nach Beethovenscher Art zugeschnittenen Zwischenfloskeln herausstreichen: so würde zwar nichts Auffallendes, aber etwas Wohlgefälliges aus dem mit Kenntnis gearbeiteten Werke geworden seyn. Denn dass Hr. E. zu schreiben versteht, hat er bereits in mehren Leistungen, am besten, namentlich in einigen Kirchenmusiken bewiesen. Im 20sten Concerte hörten wir die Symphonie von Beethoven No. 8. aus F dur. Zwischen der 1sten und 3ten Hymne, von Matth. v. Collin und I. F. v. Mosel, im zweyten Theile, hörten wir auch ein Andante von L. v. Beethoven, für das Orchester bearbeitet vom Ritter v. Seyfried, was wir hier gleich mit erwähnen wollen. Im 21sten Concerte, eine neue Symphonie von F. W. Sörgel, einem Mitgliede unsers Orchesters. Es ist die zweyte, die wir von ihm kennen lernen. Wir halten sie für noch gelungener, als die erste. Die Hauptmelodieen, worauf überall, besonders bey Symphonieen, so viel ankommt, sind meist gut erfunden und geschickt durchgeführt. Wenn auch das Ganze noch nicht genug von innerer Freiheit zeugt: so verspricht ein so offenbarer Fortschritt in einem so schwierigen Fache doch gewiss nicht wenig. Sie wurde auch sehr beyfällig aufgenommen. Im 22sten Concerte ging es sehr kriegerisch zu, und wir hatten hier einen offenbaren Beweis, dass das Kriegerische den sonst zarten Nerven der Damen (das Concert gehörte unter die besuchtesten) auch in dieser Hinsicht nicht eben widerwärtig seyn muss. Den Anfang machte die Ouvertüre zu der Oper „*La gazza ladra*," die noch sanftmüthig lärmte gegen die gewaltige *Schlacht bey Vittoria*, die den zweyten Theil füllte. Das Flintenfeuer war hier wirklich verheerender, als das wohlbenutzte grobe Geschütz; Trommeln und Trompeten hallten an den Wänden stattlich wieder, und die Violinen thaten in den sonderbaren Zwischenfreuden die Möglichkeit. Es ist aber weiter kein Schade dabey vorgefallen, denn auf das Herzweh Einiger unter einer so ansehnlichen Versammlung kommt nichts an. Das Uebrige dieses Concerts, z. B. den blinden Flötenspieler, Hrn. v. Machui aus Dresden, welcher Variationen von L. Drouet vortrug,

haben wir nicht gehört. Eben so waren wir abgehalten, dem 23sten Concerte beyzuwohnen, welches uns die vierte Symphonie von Ries und eine neue Ouvertüre von Nicola gab, eine Scene und Arie von L. v. Beethoven, gesungen von Dem. Queck, das 4te Violoncell-Concert aus E moll von Bernh. Romberg, vorgetragen von Hrn. Just, und Variationen aus Spohrs *Notturno*, auf der Clarinette vorgetragen von Hrn. Tretbar; zum Schluss: *die Macht der Töne*, nach Dryden von Schreiber und Winter. Das 24ste und letzte Concert liess uns Beethovens herrliche C dur-Symphonie hören, dann das grosse Duett mit Chor aus *Corradino* von Rossini, gesungen von Dem. Queck und Hrn. Hering, und zwar auf Verlangen wiederholt. Die Composition verdient es auch; sie hat wirklich etwas Reizendes. Selbst das gewöhnliche Dazwischenklingen Rossini'scher Chorweisen schadet dem schön erfundenen Ganzen keinesweges; sie sind Ruhepunkte, deren Nichtssagendes uns für das Folgende nur desto empfänglicher macht. Ein Concert für die Flöte aus E dur von Lindpaintner wurde von Hrn. Grenser überaus zart und sehr fertig vorgetragen. Den zweyten Theil eröffnete die Ouvertüre Lindpaintners zu der Oper „*der Bergkönig*.“ Ob wir wol die Oper hier hören werden? Wir wollen es hoffen. Den Schluss machten einige Stücke aus dem neuen Oratorio „*das verlorene Paradies*“ von De Marées, der leider vor Kurzem gestorben ist, und Fr. Schneider. Wahrscheinlich hören wir bald das Ganze.

Die Herren Concertspieler waren folgende: Hr. Queisser blies auf der Bass-Posaune ein Concertino von Hrn. Meyer, sehr trefflich in Hinsicht auf Ton und Fertigkeit: aber noch weit schöner, wahrhaft meisterlich ergötzte er uns mit derselben Composition im Theater, bey Gelegenheit einer Benefizvorstellung des Hrn. Koch. Hr. Lange gab uns mit bereits gerühmter Fertigkeit das Spohrsche Violin-Concert aus A dur zu hören, und Hr. Concertmeister Matthäi trug uns eine von ihm selbst recht schön componirte Phantasie und Variationen mit vielem Beyfalle vor. Auf der Flöte zeigten sich in Concerten von Lindpaintner Hr. Grenser und Hr. Belcke, und auf dem Fortepiano liess sich der hiesige Musiklehrer, Hr. Fuhrmann, in einem Rondeau von Kalkbrenner, das den Titel führt: *Les charmes de Berlin*, hören. Wir haben an seinem recht fertigen Spiele besonders einen guten Anschlag zu rühmen, einen Vorzug, der von einem Lehrer des Pianofortes recht eigentlich verlangt werden sollte. Dann wurden die grossen Variationen von Ries über *Rule Britannia* von Hrn. Becker vorgetragen, welcher an Fertigkeit nicht wenig gewonnen hat. Auf dem Violoncell entfaltete der uns bis hieher noch unbekannte, aber sehr ausgezeichnete herzogl. meiningische Kammermusikus, Hr. Knoop, eine seltene Fertigkeit und bey einem reinen Tone, einen sehr guten Geschmack. Sein Spiel müsste vor Vielen meisterlich genannt werden, wenn nicht, irre ich in der Ursache nicht ganz, ein kurzer Bogenstrich dem Tone im Allgemeinen etwas Unkräftiges und zuweilen Schnarrendes gäbe. Eine andere Armführung würde freilich einem so fertigen und gefühlvollen Spieler eine Aufgabe seyn, die eine sehr ausdauernde Geduld erforderte. Irren wir aber in der Ursache der Erscheinung nicht, so würde auch die volle Meisterschaft auf keinem andern Wege für ihn zu erreichen seyn.

Was nun unsere Sängerinnen und Sänger anbetrifft, darüber haben wir bereits in unserm vorigen Berichte nach bester Ueberzeugung gesprochen, worauf wir uns denn beziehen. Im 15ten und 16ten Concerte hatten wir das Vergnügen, die kunstgeübte, allgemein bekannte k. k. Hof- und Theatersängerin aus Wien, Mad. Grünbaum, zu hören, nachdem sie uns bereits im Theater mit mancherlei Vorstellungen erfreut hatte. Zum letzten Male sang die stets mit Beyfall ausgezeichnete Frau in der Mitte des Monats Februar.

Da die grösseren Gesangstücke meist aus bekannten Opern, Oratorien u. dergl. entlehnt und grösstentheils, was wir, sind sie nur gut, wie sie es waren, höchlich billigen müssen, schon in unseren Abonnements-Concerten öfter gehört waren: so halten wir ein blosses Namenregister für langweilig und gehen sogleich zu den Extra-Concerten über.

Am 17ten Januar trug uns Hr. A. B. Fürstenau, königl. sächsischer Kammermusikus, ein von ihm selbst componirtes, äusserst schwieriges Concert aus Cis moll, und nicht minder schwere Variationen über ein Thema aus *Preziosa*, mit rühmlichst bekannter, wirklich bewundernswerther Fertigkeit vor; die Variationen auf Verlangen. Es war zu beklagen, dass das Concert nicht nach Verdienst besucht war. Ferner wurde am Palmensonntage, zum Vortheil hiesiger Armen, die, wenn auch nicht in Allem, doch meist sehr schöne Cantate von Tiedge und Neukomm, „*der Ostermor-*

gen,“ zum ersten Male recht schön gegeben, und noch trefflicher wurde am 10ten April zum Vortheile der im nördlichen Deutschland durch die diessjährigen Ueberschwemmungen Verarmten der *Messias* von Händel in der Thomaskirche, unter der Leitung der Musikdirectoren Schulz und Pohlenz, aufgeführt, welchem zahlreich und würdig besetzten Meisterwerke ein Zuspruch zu Theil wurde, wie es der Veranlassung und des lange nicht gehörten Werkes wegen nur zu erwarten stand.

Auf dem Theater erfreute uns, wie schon gesagt, Mad. Grünbaum einige Monate hindurch, und am 7ten Januar trat mit ihr zugleich Mad. Waldmüller, auch aus Wien, in der Rolle *Tancreds* auf. Ihr Spiel war sehr lebendig, die Haltung männlich genug, und im Gesang zeigte sie recht viel Gewandtheit. In den Mitteltönen und im *piano* schien ihre Stimme weniger Metall zu haben, als im *forte* und in Höhe und Tiefe, so weit sich nämlich nach einmaligem Hören über eine Stimme urtheilen lässt. Von Neuigkeiten hörten wir: *Die Wiener in Berlin*; *die Berliner in Wien*, was bey weitem nicht so wohl gefiel, als das erste; *die Ochsenmenuett*, und am 21sten März den „*Rübezahl*“ von Würfel. Die Oper war prächtig ausgestattet; was die Decorationen betrifft, so schön, dass das Schloss des wunderlichen Berggeistes und der Garten desselben uns in eine recht allerliebst hübsche Zauberwelt versetzten. Am allermeisten entzückte uns der Wald, ein wahres Theater-Meisterstück. Musäus hat seine Sudeten nicht schöner beschrieben, als sie uns hier theilweise vor Augen gebracht wurden. Möchten wir doch von der Musik und von der Bearbeitung des Mährchens dasselbe sagen können. Wir müssen aber aufrichtig gestehen, dass uns nichts weiter als der Chor der Zigeuner und das Duett des Liebhabers und des Berggeistes gefallen hat. Es ist eine Oper, die viel anmuthiger zu sehen, als zu hören ist.

Zuletzt ist uns die Blüthenzeit durch Dem. Henriette Sonntag, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, etwas verleidet worden. Die Bäume waren überaus reizend geschmückt, und die Menschenkinder eilten ins Theater; wir waren auch mit darunter, wenn auch nicht allemal, doch oft genug für eine so reizende Zeit. Die Erscheinung der jungen Sängerin ist äusserst anmuthig und ihr Spiel, besonders im anständig Naiven und was dem nahe steht (z. B. im *Schnee*, der bey dieser Gelegenheit wiederholt wurde), höchst fein und sehr zierlich. Sonst ist ihre Haltung stets gemessen und wohlthuend: aber eine tiefere Wärme vermissten wir hin und wieder allerdings noch. Ihr Gesang ist vortrefflich; unnachahmlich schön, mit ganz besonderer Zartheit versteht sie mit halber Stimme zu singen, eine Meisterschaft, die für sehr viele Arien unserer jetzt herrschenden Art, sollen sie recht wirken, unentbehrlich ist. Wahre Schmeichellaute sind dann ihre Töne. Singt sie aber aus voller Brust, ist ihre Stimme zwar schön, doch neigt sie sich noch etwas, wenn auch nicht immer, zum Unterziehen, wesshalb auch bei sprunghaften und schnellen Zwischennoten noch zuweilen die herrliche Reinheit des Tones merklich genug fehlt, die sie sich im *mezzo voce* in so hohem Grade zu eigen gemacht hat. Am reizendsten sang sie in den beyden Concerten, deren eines Hr. Sebastian Binder, erster Tenorsänger vom königl. ständischen Theater in Prag, und das zweyte Dem. Sonntag selbst uns im Gewandhause gaben. Sie unterstützten sich gegenseitig zu unserm sehr grossen Vergnügen. Hr. Binder ist ein ausserordentlich fertiger und sehr geschmackvoller Sänger, der mit seiner schönen Stimme seltene Dinge leistet. Ganz besonders sind wir Dem. Sonntag dafür verbunden, dass es durch ihre Gegenwart möglich wurde, endlich auch, und zweymal bis jetzt, die Webersche *Euryanthe* zu hören, in welcher Darstellung sie uns am meisten gefallen hat. Orchester und Sänger trugen die oft schwierige Oper sehr gut vor. Ueber das Werk selbst wollen wir nächstens reden.

Braunschweig. — Im Opernfache sind hier seit längerer Zeit nur folgende Neuigkeiten vorgekommen: *Marcantonio* von Pavesi, *der Schnee* von Auber und *der Taucher* von Conradin Kreutzer. Das erstgenannte Singspiel hat wegen der guten Darstellung, wozu Dem. Dermer und Hr. Günther besonders beigetragen, wohlgefallen, eben so ist *der Schnee* günstig von dem Publikum aufgenommen. Dem *Taucher* geht es wie *der Libussa*; bey einer vortrefflichen äusseren Ausstattung (die Seepartieen, der Traum und die Fata morgana wirken in der That zauberisch) will er kein besonderes Glück machen, obgleich sich nicht leugnen lässt, dass manche gute einzelne Partieen darin vorkommen. Dagegen haben die allbekannten *Wiener in Berlin* hier Furore gemacht, *die Schneidermamsells* sind nicht besonders beachtet, sogar hin und wieder verachtet, vorzüglich wohl, weil die Klasse der Ber-

liner Demoisellen dieser Art hier fremd ist; *die sieben Mädchen in Uniform* aber wurden mit stürmischem Beifalle aufgenommen, auch die sieben weiblichen, trefflich eingeübten hübschen Schnurrbärte mehremale am Schlusse hervorgerufen. *Die Ochsenmenuett*, mit Musik von Haydn, hat den Verehrern dieses Componisten viel Vergnügen gemacht, das höhere Publikum schien jedoch den Ochsen selbst darin zu vermissen, und blieb desshalb ohne besondere Theilnahme. — Dem Vernehmen nach wird *Jessonda* von Spohr hier nächstens einstudirt werden. — Da das hiesige Theater mit Ostern d. J. zum Hoftheater erhoben werden soll, so ist es ungewiss, ob das jetzige Personal wie bisher beisammen bleiben wird. Man spricht von mancherlei Abgängen und bedeutenden Veränderungen. Dass letztere in Verbesserungen bestehen werden, lässt sich unter den angeführten Umständen erwarten.

Der Concerte sind viel und mancherlei gewesen. Unter den Fortepiano-Virtuosen verdient für diessmal Hr. Moscheles aus Wien den ersten Platz. Ein kleiner Albert Schilling aus Magdeburg, der junge Louis Kubel aus Wolfenbüttel, und Dem. Hasenbalg aus Braunschweig zeigten in den von ihnen veranstalteten Concerten eine nicht unbedeutende Fertigkeit im Pianofortespiele. Für die Violine und das Violoncell hatten die wackeren Virtuosen und Kapellmusiker, Gebrüder Müller und Hr. Freudenthal, in mehren Concerten gesorgt, für die Oboe der geschickte Kapellist Ferling und für die Flöte der vielversprechende junge Stöppler. Auch hörten wir in einem zum Besten der Armen veranstalteten Concerte des Abbé Stadler Oratorium: *das befreiete Jerusalem*. Eine bedeutende Einnahme für die Armen krönte das Werk des Unternehmers; an der Ausführung selbst wurde jedoch manches zu tadeln gefunden. Ebenso hat das neuerdings zum Besten der durch die Wasserfluthen Verunglückten von der Herzogl. Kapelle veranstaltete Concert, hinsichtlich des Ertrages ganz dem edlen Zwecke entsprochen. Noch hat sich besonders der junge Sohn des Hrn. Professors Köchy hier in einem Violinconcerte zur allgemeinen Bewunderung ausgezeichnet.

Kurze Anzeige.

Frühlings-Feyer. Sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Männerstimmen, auch für Eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung — — von J. A. Anthes. Op. 4. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

In einer Vorerinnerung wird bemerkt, dass diese Lieder für ein wirklich gefeyertes Frühlingsfest componirt, dabey von 100 bis 200 Stimmen mit der beabsichtigten Wirkung ausgeführt, und dadurch zum Theil Volkslieder geworden sind. Das Letzte erregt ein günstiges Vorurtheil für sie, besonders da es mit ihnen, im Text und in der Musik, zwar auf Fröhlichkeit, nicht aber auf Spässe abgesehen ist. (Einige andere Punkte der Vorerinnerung betreffen Einzelnes im Vortrage.) Die Gedichte sind gut; sie sind auch zweckmässig gewählt: drey von Voss, eins von Göthe, eins von Gruner, eins von Karoline Rudolphi. Die meisten sind freylich sehr bekannt und öfters schon componirt. Hr. A. hat das Volksmässige recht gut getroffen, sowohl den Melodieen, als der Harmonie nach; und beydes sowohl im Ausdruck und Charakter, als im Technischen — einige kleine Stellen ausgenommen. Die Harmonie scheint sich von selbst zu machen; nur im zweyten Theile der zweyten Nummer ist sie und der Rhythmus für diese Gattung schon nicht natürlich genug, und in der sechsten ist die vorletzte Note des Tenors zum Sopran eine üble Angewohnheit jetziger Sänger, die man nicht durch Vorschrift noch bestätigen sollte. Diess Wenige abgerechnet, steht Alles, wie es soll, und lernt sich darum auch leicht auswendig. Von Einer Stimme am Pianoforte wird man die Lieder zwar nicht ungern hören, da die Begleitung, obgleich sehr leicht und meist aus den andern Stimmen gezogen, nicht uninteressant eingerichtet ist: aber sie verlieren viel an Wirkung, wie das nicht anders seyn kann. Heiter ist Alles, wie sich das für ein Frühlingsfest gehört. No. 4, 5 und 6, so wie der Ausgang von No. 1., gefallen uns am besten, und sind ganz, was und wie sie zu ihrem Zweck seyn sollen. No. 3, obgleich gut, sollte doch, im Verhältniss zum Texte, ein frischeres Leben haben. Durch das Tempo wird das nicht ersetzt. Kunzen in seiner längst bekannten Melodie hat es besser getroffen. Uns mehr in das Einzelne einzulassen, leidet der Raum nicht und thut auch nicht Noth. Mögen viele sich durch diese Lieder im Grünen erfreuen; die Musik ist wirklich so, dass sie dazu verhelfen kann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juny. №. 26. 1825.

RECENSION.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweyter Band. Leipzig bey Cnobloch 1825.

Wir beziehen uns in Betreff dessen, was im Allgemeinen über das freundliche Geschenk unsers R. für Freunde der Tonkunst gesagt werden kann, auf die Anzeige des ersten Theils in No. 32. v. J. dieser Zeitschrift, und fügen dem nur noch bey, dass eine Schrift dieser Art sich zweckmässig zwischen die eigentliche, systematische Kunstphilosophie, die nicht Jedermanns Sache ist — indem sie nicht ohne ein anstrengendes Aufsteigen zu den obersten Grundsätzen und ein mühsam-schrittweises Verfolgen der gefundenen Wahrheiten seyn kann — und zwischen die augenblicklichen, individuellen, von Lust- und Unlust-freyem und befangenem Kunstsinn, Zu- und Abneigung, in die Feder dictirten Ergiessungen, Ansichten, Meinungen, Urtheile der Berichterstatter und Recensenten in aller Welt stellt, und, eine allgemeine Bildung in Kunstsachen bey dem Leser vertrauensvoll voraussetzend, das, was jene Referenten, Correspondenten etc. bey jeder Gelegenheit wieder aufs Neue lobend und tadelnd, lehrend und strafend vorbringen zu müssen glauben, nach ihrer Ansicht auf einen kurzen, gediegenen Ausdruck gebracht darlegt, so dass, was Jene viel Mühe und manches Ereifern, die Leser aber Zeit und Geld kostet, hier oft mit einem wohlgemeinten Wink, einer verständig klaren Erörterung, einer an den musikalischen Zeitgeist gerichteten Warnung abgethan, oder in einer lebendigen Schilderung anschaulich gemacht wird.

Des Schreibens kann vielleicht nur dadurch weniger werden, dass bewährte Männer das Wahre ohne Umstände ein für allemal hinsagen; so wie man im Leben viel ausserdem verlorne Zeit, Kraft, Ruhe sich erspart, wenn man je eher je lieber an das allein heilsame Rechte zu kommen trachtet, statt mit bald dem bald jenem Halben, Unzureichenden sich zu behelfen und zu schleppen.

Die Abtheilungen des 2ten Theils sind wieder: I. Bildnisse. II. Betrachtungen. III. Vermischtes.

Die Schilderung Hoffmann-Callots ist sehr interessant; sie sagt uns aufs Neue: wie der Mensch, so seine Werke! sie sind sein zweytes Ich. Der Verfasser geht immer auf das Genetische, das „Werden" aus, ohne welches man überhaupt im Leben und in der Kunst, in der Natur- und Gemüthswelt nur im Nebel herumtastet, und niemals das Mannichfaltige in einige Harmonie bringt. Züge, wie folgende, sind gewiss bezeichnend: „Seine brennend umherflackernde Phantasie riss Alles in ihr Gebiet; Alles, sogar was ihm selbst so eben begegnet oder von ihm gethan war, so dass sich ihm, gewiss ohne sein Wissen und Wollen, Alles phantastisch um- und ausbildete. — Hoffmann war ganz eigentlich ein Erzeugniss und auch ein nicht ganz unbeträchtlich eingreifendes Mittelglied eines höchst merkwürdigen Zeitabschnitts der Geschichte unserer Tage, wie diese vornämlich in der nördlichen Hälfte Deutschlands hervortrat. So ist er auch dieses Zeitabschnitts Spiegel, der dessen Bild, wenigstens in einigen Hauptzügen, lebendiger, und darum eingänglicher, wohl auch lehrreicher zurückwirft, als abgezogene Betrachtungen oder allgemeine Schilderungen. Diesen Zeitabschnitt haben wir eben jetzt, wenn auch nicht in all seinen Folgen, hinter uns etc."

„Es traf ihn in früher Kindheit das grösste Unglück, das irgend ein empfängliches Kind treffen kann: er bekam viel Uebles zu sehen, eh' er entgegengesetztes Gute kennen und würdigen gelernt — an Personen, zu denen sonst schon die Natur ihn in Achtung und Liebe geneigt, etc. ein Unglück, oder vielmehr ein Unheil, dessen Folgen sich durch sein ganzes Leben hinzogen, etc."

Wir müssen Raums-halber das gedrängt Gegebene noch mehr zusammendrängen: Ein sehr fähiger, besonders auch schneller Kopf machte, dass ihm Tausenderley aus den verschiedensten Fächern der Wissenschaften und Künste fast wie von selbst anflog. Er wird Klavierspieler, Sänger, Zeichner, am liebsten von Karikaturen und Phantastereien, Mimiker, studirt die Rechtswissenschaft, wird (1800) in Posen Regierungs-Assessor, dann (1803) als Regierungsrath nach Warschau versetzt. Er heirathet eine junge Polin, verliert mit der Umwälzung der Dinge (1806) Amt, Wohnplatz, Aussicht auf neue Anstellung. Er widmet sich in Berlin den ernstesten Studien der Composition, gibt Stunden, geht (1808) als Musikdirektor zur Bamberger Bühne, muss den Casual-Poeten, Regisseur, Arrangeur, ja den Theatermaler etc. machen. Der Thespiskarrn wirft um. Er schreibt an den Redakteur dieser Zeitung — Rochlitz war's — einen geistvollen Lamento-Brief, um Beschäftigung, erhält sogleich Vorschläge und schickt in zehn Tagen herrliche Sachen.

Im Jahr 1812 wird er bey einer Operngesellschaft, die auf dem Bade bey Dresden und in Leipzig spielt, Musikdirektor, lebt glücklich, bekömmt aber Händel mit der Gesellschaft und trennt sich um die Zeit der Völkerschlacht, wo jeder gern festhielt, was ihm noch eigen. R. findet ihn nach einiger Zeit in der erbärmlichsten Lage, in Gicht-Schmerzen, um Geld auf die Franzosen Karikaturen zeichnend. Er schreibt von seinem Lager aus an den Staatskanzler, Fürsten von Hardenberg, nach Paris, erhält von dem ungeheuer beschäftigten Staatsmanne schon nach wenigen Wochen Antwort, Unterstützung, tröstende Zusage, und findet, während R. erstaunt, alles das ganz in der Ordnung.

Hoffmann wird im Frühling als Kammergerichtsrath nach Berlin berufen und zankt R. beym Abschied über eine Recension seiner „Phantasiestücke“ aus. Die Composition zu Fouqué's *„Undine“* macht einiges, doch nicht das gehoffte Glück. H. erbost sich aber über Zurechtweisung und Kritik und will nichts ändern. Seinen Compositionen wird dennoch bedeutender Kunstwerth zugestanden.

H. konnte Wochenlang mit der geringsten Kost vorlieb nehmen, dann kam aber mit Eins eine Begier zum Schlemmen über ihn, welcher er sich überliess, so weit und lang die Kasse es gestattete.

Als Geschäftsmann wird er gelobt. Sein Diensteinkommen und die sich steigernden Zahlungen seiner Verleger reizten ihn, der so eben angeführten unglücklichen Eigenheit sich öfter zu ergeben. Die Gesellschaft sucht seinen Witz; die Buchhändler wollen Neues und immer Neues. Er kann nicht widerstehen, er arbeitet und wohnt fast gänzlich im Weinhause.

Die Krankheit, die ihm den Tod brachte, war kurz, aber furchtbar; er ertrug ihre heftigen Schmerzen mit Muth, ja mit Spott, und blieb sich fast bis zum letzten Augenblick seiner selbst bewusst, sich gleich. Er trug in sich ein reiches Maass geistiger Fähigkeiten der verschiedensten Art, in seiner Willenskraft einen mächtigen Schwung, eine grosse Energie, ja eine Hartnäckigkeit und Zähe, die Achtung verdient. In der Anwendung solcher Gaben war er ein Kind seiner Zeit, die allerseits hin ein Aeusserstes anzustreben liebte. Sie leitete ihn, ihr gab er sich hin; sie hat ihn dafür gehoben, getragen und aufgerieben. Unglück aber hat er immer besser getragen, als Glück.

Wir haben nicht ohne Vorbedacht unsern Autor hiebey ein wenig ausgezogen, und können das beym Folgenden unterlassen.

Das Bildniss von Gerber ist weniger, was man unterhaltend nennt, und dennoch so interessant zu lesen, wie Alles, was in reiner Entwickelung mit Geist geschrieben worden. Der achtungswerthe Lexikograph charakterisirt sich selbst: „Obgleich der würdige Krause behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst; so ist diess doch, seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man lasse mir zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mich, jede Stunde, die mir von meinen Berufs-Geschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, dächt' ich, kein Beschwerdevolles Leben ist.“

Häusliche Musik. Therese an ihren Mann. Der Verfasser liebt bey dem, was er uns aus seinem geistigen Leben mittheilen will, vor andern Darstellungsweisen eine solche, die ihm einen zutraulichen Ton, eine herzliche Eröffnung erlaubt, wo dann sein Styl viel von dem Redefrohen, Eindringlichen der mündlichen Darlegung annimmt. Er ist erfindsam in belebenden Formen, er wechselt damit nach Gefallen, nach Kunstforderungen ab.

Im gegenwärtigen Abschnitte schreibt eine junge Frau an ihren Gatten über einen Besuch bey Verwandten und was sich dabey Musikalisches bege-

ben; daneben aber sind so viel Charakteristiken und häusliche Ereignisse eingestreut, dass wir den Kreis der Sprechenden und Musicirenden leibhaft vor uns sehen. So redselig die junge Gattin ist, so gehört doch jeder Zug zur Sache, wie sie der Verfasser gewollt und wir sie haben sollen. Es hat am Ende Alles auf Musik Bezug, und sollte es ihr Spitzenhäubchen seyn.

Im ersten Briefe bringt sie, als Mittel-Organ, die interessante kleine Schilderung des sicilianischen Tondichters Emanuele d'Astorga (geb. 1680) bey, im zweyten die des vielbelobten Joh. H. Rolle, des Schöpfers so vieler Gesangstücke für Kirche und Concert. Von jenem wird ein *Stabat mater,* von diesem *der Tod Abels* einstudirt und vorgetragen. Was hierbey über Oratorien, über häusliche und Concert-Musik und manches Einschlagende gesagt ist, muss im Buche selbst nachgelesen werden.

„Betrachtungen." Vom zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst. Zunächst für junge Musiker, die es mit ihrer Kunst ernstlich meinen." Also theoretische Anleitung, wie man die Empfindungen des Gemüths durch die Mittel der Tonkunst ausdrücken soll. Vom Ausdruck des Erhabenen, des Grossen, des Anmuthigen und des Niedlichen. Erklärung dieser vier Empfindungen, Angabe der zweckmässigen Ausdrucks-Mittel, Hinweisung auf bestimmte Kunstwerke, bey welchen diese nach Maassgabe der bezweckten Wirkung angewandt worden.

Wohl ist in der Welt viel mehr der Lehren als des aus ihnen Gelernten: der Baum mit reichen Blüthenballen trägt am Ende nur spärlich Früchte, und doch muss reiche Blüthe und Lehre seyn. Freilich hat sie es oft mit Relativitäten, mit Mehr oder Weniger zu thun, aber sie kann hinzeigend sagen: siehe! bey diesem bekannten Werk ist das Rechte getroffen, oder des Guten zu wenig — zu viel gethan. Das trügerische Dilemma: Entweder ist Einer ein Genie oder keines: ist er eines, so bedarf er keiner Theorie, ist er keines, so hilft ihm auch die Theorie nichts — spreizt sich so in zwey Aeusserste, dass noch viel Wahrheit dazwischen Platz hat.

Wenn man z. B. sagen wollte, Mozart, der so oft das Rechte, Unverbesserliche getroffen, habe gewiss in seinem Leben keine solche Auseinandersetzung studirt, wie die gegenwärtige; so könnten wir antworten: — bestimmt eine noch weit ausführlichere und oft wiederholte, wenn auch nicht in Büchern. Das Buch ist unendlich kurz gegen die mündliche Verhandlung, die gelegentliche Rede, die überlegende Berechnung im vorkommenden Fall, und es lässt sich gar nicht denken, dass die Werke unserer Meister ohne all dieses entstanden seyen. Es muss nun Alles zum Bewustseyn, zur Sprache kommen, und diess um so mehr, je weiter wir uns von der ursprünglichen Einfalt entfernen, bey welcher Bedürfniss, Empfänglichkeit, reiner Sinn und Geschmack, Genialität und bewusstloses Schaffen noch sich näher lagen, je weiter wir in den Kunstgattungen und Kunstmitteln vorrücken, und jemehr der möglichen Abwege werden, auf die sich die Kunst verirren kann. Wenn sich auch das eigentliche Schaffen nicht lehren lässt, so kann doch vor dem Missgestalten gewarnt werden. Das alles sagt auch R. am Anfang und Ende seiner Abhandlung noch ausführlicher. Es hat immer Leute gegeben, die da glaubten, den Kunst-Virtuosen falle ihre Originalität und Genialität vom Himmel herab zu, oder, sie schaffen Alles instinktmässig, wie die lieben Vögelein singen, und doch passt selbst auf diese der Begriff des Instinktmässigen nur in so fern, als sie ohne Bewusstseyn und Reflexion thätig sind; aber gelernt haben sie auch von Aeltern und Freunden, wie jeder Vogelliebhaber weiss; und so mögen Betrachtungen, wie die gegenwärtige, für einen Künstler, der sich schon in Manchem versucht hat, und weiss, was er sich bey dem Gesagten denken soll, als Beytrag zur Methodik recht lehrreich seyn, und eben so auch für den Kunstfreund, damit er sich bey Kunstgenüssen schneller zurechtzustellen und die einzelnen Partieen und Bestandtheile leichter zu unterscheiden wisse, was den Genuss, statt zu stören, nur noch erhöht, weil es die Aufmerksamkeit schärft und festhält. „Bist du der rechte Mann — schliesst R. — so wandelt dich jene Furcht, meine Erörterungen möchten dich krittlich und ängstlich machen, meine Beyspiele und Muster dich zerstreuen, verwirren, wohl gar niederdrücken, höchstens in schwacher, hypochondrischer Stunde an. Nun, die Stunde entflieht und du thust wieder frisch und fröhlich, was du nicht lassen kannst. Wärest du aber nicht der rechte Mann, so würdest du, dächt' ich, unter solchen Erörterungen und neben solchen Vormännern diess inne werden; und auch das wäre Gewinn, vielleicht ein über dein ganzes Leben entscheidender, etc."

„Geschmack an Sebastian Bachs Com-

positionen, besonders für das Klavier. Brief an einen Freund." — Gewiss dankenswerth, zu diesem unsterblichen Musikhelden von einem Vertrauten hingeführt zu werden, der uns auf dem Wege von allen Eigenthümlichkeiten desselben unterrichtet, aber auch mit seinem grossartigen Wesen bekannt macht.

„Der Frühlingstag. Ein Gespräch." Zwischen zwey jungen Männern und einem alten werden einige wichtige Themata abgehandelt. Alt und Veraltet. Das giebt wohl viel zu denken, und je nachdem Einer Menschenleben und Geschichte ansieht, wird er auch hierüber seine Ansicht haben. Ja im Grund ist Neues, Altes und Veraltetes eben die Welt selbst, und Geschichte, Geschick sind eben dadurch, dass die Zeit immer das Neue will, einiges Alte mit anhänglicher Liebe sich zu bewahren, das Uebrige als Veraltetes zu beseitigen und vergessen sucht. Wie sie nun hiebey umsichtig oder kindisch, kritisch oder leichtsinnig einschreitet, das bleibt eben die Frage. Die Männer erwägen sie von vielen Seiten. Es kommt Verletzendes und Tröstliches zur Sprache.

Der Alte will, dass man unser Opern- und Dilettanten-Musikwesen weder mit Nichtachtung noch mit zu grosser Gewichtigkeit behandle, sagt aber doch: „Jedes Zeitalter will sein Spielzeug" und rechnet eben jene darunter. Er kommt dann auf die verschiedene Wirkung des Dramas und der Oper, wobey nach Zeit und Umständen jenes sich viel höher stellt. Er erinnert sich an die erste Aufführung von Schillers Wallenstein in Weimar, und wie diese gewirkt. So kommen die Freunde endlich auf die Normal-Oper, die nach dem Alten ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale werden müsste, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, aufnähme. Gluck, dem es vielleicht in Geist und Sinn gelegen, habe es auch in seinen besten Opern nur einigermaassen angedeutet, nicht ausgeführt.

Für geistesverwandte Freunde, die das Kapitel „Alt und Veraltet, der Zeit und Gelegenheit dienend und Klassisch" auf irgend eine Anregung hin recht vielseitig durchdebattirt, müsste die Lesung dieses Thema's bey unserm Autor von besonderm Interesse seyn.

„Ein guter Rath Mozarts." Ein nicht grosser, aber sehr reichhaltiger Aufsatz. Mozart schrieb schnell, wiewohl ungern, aber er arbeitete nicht schnell, wiewohl immerfort. Er hatte die Gewohnheit, war er allein, mit seiner Frau, mit Anderen, auf seinen Reisen im Wagen seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata) ausgehen zu lassen und sich dann gleich mit der Anordnung und Bearbeitung seines Funds zu beschäftigen, wobey er, ohne es zu wissen, oft summte, ja laut sang, glühend heiss ward und keine Störung duldete. Zu dergleichen Vorarbeiten hatte er immer mehre Blättchen Notenpapier bey der Hand. So machte er ganze Musikstücke im Kopfe fertig, und sein bewunderungswürdiges Gedächtniss für Musik liess ihn nichts vergessen.

Man weiss von den meisten originellen Geistern, auch anderer Kunstgattungen, dass sie bey ihrem Schaffen eben so verfahren, und wie sollte nicht ein Kunstwerk dadurch am reinsten, klarsten, idealsten werden, dass es in erhöheten Momenten nach organischen Schönheitsgesetzen im Geiste von günstigen Genien gewoben wird?

„Die Nutzanwendung" ist das beherzigungswertheste, was man in unseren Tagen auch den besseren Tondichtern sagen kann. R. erkennt ihre Untadelhaftigkeit der Ausführung an, klagt aber über Mangel an melodischer Erfindung, an Ideen und Gedanken an sich, abgesehen von deren Bearbeitung. Daher bey aller Verschiedenheit des Einzelnen eine gewisse Monotonie im Ganzen, die an Trockenheit reicht. Man fühlt es, und um es zu verdecken, greift man zu mechanischen, künstlichen, überkünstlichen Hülfsmitteln.

Man lese doch, was hier auf wenigen Seiten steht und unserm so häufigen Ungenügen, Bedauern und sprachlosen Aerger die treffendsten Worte leiht.

Das Jean Paulische: „Lasst uns nur recht viel Genie haben, liebe Herren! dann findet sich's mit dem Andern!" ist freilich ein schalkhaft naives Wort; aber wenn uns Deutschen Etwas von dieser höhern Kraft inwohnt, so müssen wir es in uns aufsuchen, nähren und mit Wahrnehmung der Gunst des Augenblicks gewähren lassen. Neu, eigenthümlich, ansprechend wird alles werden, was in solchen besseren Stunden aus der Kunst-Natur-Quelle geschöpft wird. Es gäbe gewiss des Originellen bey uns mehr, wenn jeder Schaffende sein wahres Verhältniss zur Natur und Kunst begriffe und sich zu nichts forcirte.

„Der siebenzigste Geburtstag." Eine kleine, jedoch von dem Darstellungstalente des Verf. Kunde gebende Schilderung, ein verjüngter Abdruck seines Geistes. Der wohlemeritirte, zur Ruhe ge-

setzte Dom-Organist Erdmann Gotthilf Schneussler betrachtet an dem wichtigen Lebensabschnitte die Zahl 70 — 7. und o. — tonkünstlerisch, in spielenden Vergleichungen, als Septime etc. macht darauf sein Testament, wird durch ein Fest-Mahl überrascht und dann von der Sehnsucht übermannt, die grosse Dom-Orgel noch einmal, zum allerletzten Mal, zu spielen.' Man ahnt den Ausgang.

„Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst. Der alte Pfarrer an seinen jungen Neffen." Wir haben schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass der Verf. die Elemente seiner Darstellungen etc. so wählt, dass ihm ein zutraulicher, redefroher, eindringlicher Ton, der ihm und der Sache wohl ansteht, gestattet ist.

Schon aus der Ueberschrift lässt sich die Wichtigkeit des Gegenstandes ahnen. In welches Künstlers, Dichters etc. Seele ist diess nicht ein reiches Kapitel?

Es gibt eine heilsame und eine schädliche Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst, eine hypochondrische und eine gesunde, eine selbstsüchtige und eine demuthvolle, eine hemmende und eine fördernde. Um eine Probe von des Verf. charakteristischen Unterscheidungen zu geben, stehe folgende Stelle hier: „Der Unwissende tritt in Selbstgefälligkeit dreist und absprechend hervor; der Thor, der hinter seinem Rücken belacht wird, hat nichts an sich auszusetzen; der Rohe und Gemeine findet sich auf löbliche Weise natürlich, zwanglos, freimüthig und kräftig — u. s. w. In Beziehung auf die Kunst ist es nicht anders. Keiner gefällt sich in seinem Wesen und Treiben so sehr, als der Stümper. Steht dieser so tief, dass er das Vortreffliche nicht einmal erkennen oder empfinden kann, so ist er hoch- und übermüthig; vermag er es einigermaassen zu fassen, glaubt aber sich ihm ziemlich nahe, so ist er eitel und abgeschmackt; kann er solch eine Annäherung sich nicht zugestehen, hält aber die Welt für so einfältig, den Abstand nicht zu unterscheiden, so ist er keck und dünkelhaft. Im ersten Falle tritt er platt und grob, im zweyten fad und scherwenzend, im dritten leichtsinnig und dummdreist auf." —

Auch der Rath, goldne Spruch, und kategorische Imperativ der Kunst stehe hier: „Was du machst, um es öffentlich auszustellen, sey es Grosses oder Kleines, das mache so gut, als Du es jetzt irgend vermagst!"

„Scheller. Eine Scene." Callotische Figur; wie es scheint, nach dem Leben. Wir alle haben schon lüderliche Geiger der Art, nur nicht so kunstreiche, gesehen und gehört. Gerade dieses herrliche, seelenvolle Instrument ist es, das lebenslustige Künstler ohne Charakter gern in den Wirthshaus-Beifall, ins Kneipenleben hinein zieht, besonders auch, weil es als eine Art Pammelodikon und Panharmonikon zu Nachahmung von Menschen- und Thierstimmen und mancherlei Naturtönen, Wohl- und Misslauten aller Art gebraucht werden, und die „Bewunderung von Kindern und Affen" sich erwerben kann.

Scheller, der musikalische Phantasmagorist, stellte vor Rochlitz dar: Einen Abend in einer alten Mittelstadt in Schwaben; eine Spazierfahrt auf dem Rhein mit heraufziehendem Ungewitter; eine böhmische Bauernhochzeit mit Prügelei. Er wollte fortfahren, aber R. musste ihm Einhalt thun, und hatte zu bedauern, dass so ein wahrhaft eminentes Talent mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit sich im Schlamme der Erniedrigung seiner selbst mit Genuss herumtummelte.

„Das Verhältniss des Kritikers zum Künstler." Gespräch, angeregt durch eine Nachricht über Nägeli's musikalische Vorlesungen in Stuttgart, insbesondere wegen dessen, was er Mozarten kritisch anhat. Da sie nächstens im Druck erscheinen, so wird dieser Punkt öffentlich zur Sprache kommen. Die Kritik ist nur in der Idee da, in der Welt sind Kritiker, so aber auch die Kunst und die Künstler.

„Jedem wahren Künstler muss gerechte Kritik höchst erwünscht seyn. Sie steigt vom Allgemeingültigen herab zu den Leistungen; der Künstler strebt aufwärts, seiner Besonderheiten los und allgemeingeltend zu werden. Sie wahrt das Vollkommene, Vollendete, Runde, Klare, er erreicht nur annähernd reine Form, Durchsichtigkeit, Vergeistigung.

Auf die Privatkritiken mag der Künstler hinhorchend merken, obwohl hier meistens nur Hinz und Kunz sagen, ob und wie ihnen der Bissen geschmeckt, wo denn sehr viel auf ihren augenblicklichen Appetit, auch das, was sie kurz zuvor genossen, und auf Idiosynkrasie ankommt. Das reine Empfinden hält sich gewöhnlich still.

Bey den öffentlichen Kritiken ist zu bedauern, dass sie nur selten das Kunstwerk an seinem innersten Kern fassen, oder nachweisen, in wieweit es dem Bildungsstand der Nation angemessen ist; dass

sie, lobend, den Künstler mit der Conventions-Beyfalls-Münze bezahlen, tadelnd, über den ganzen schaffenden Geist wegen einiger Verstösse gegen das Compendium aburtheilen; dass sie so selten dem Künstler sich selbst klarer machen, ihm und dem Publikum sagen, was in dem Kunstwerke vom innern Geist bis hinaus in die Extremitäten geleistet worden.

Es war zu erwarten, dass R. das Richteramt der Kritik, nachdem ihre Leistung und Befugniss von verschiedenen Seiten besprochen worden, gegen die Renitenz des Künstlers aufrecht und bey Respekt erhalten haben werde.

„Commentatiuncula in usum Delphini." Ein Scherz, der aber Ernst im Hintergrunde hat. Grétry, in seinen Versuchen über die Musik, hatte behauptet, manche Haydn'schen Symphonieen wären von so bestimmtem Ausdruck, dass man ihnen Text unterlegen könnte; Spazier, sein Uebersetzer, suchte das lächerlich zu machen; Apel vertheidigte es und führte die Idee aus — nach seiner Weise; und nun wurde mancherley, zum Theil sehr Wunderliches, geschrieben über Versuche, eine Instrumental-Musik auf Begriffe zurückzuführen und sonach in deutlichen Worten auszusprechen. R. will das gänzlich Unstatthafte dieser Idee — nämlich nicht im Sinne Grétrys, sondern der Andern — darthun, ohne sich in directen Kampf oder weitläufiges Theoretisiren einzulassen, und stellt daher einen Mann auf, der sie freudig mit beyden Armen umfasst, mit Scharfsinn und Hartnäckigkeit durchführt, und an dem, was er, von falschem Princip ausgehend, ganz folgerecht herausbringt, jenes Unstatthafte, ohne es zu ahnen, vor Augen legt. Denn der ehrliche Kauz exegisirt aus einer Folge Beethovenscher Variationen — und zwar so, dass er glaubt, Jedermann müsse es mit Händen greifen können — nicht weniger heraus, als sein gesammtes, inneres und äusseres Leben, Schritt vor Schritt, von der Geburt bis zur Stunde, wo er den wunderlichen Commentar abfasst. Es versteht sich, dass damit gesagt ist: Ein Jeder, der so sucht, findet, was er will, und Jeder 'was Andres. So ist es auch und kann nicht anders seyn, Aber der Mann führt seine üble Sache so gut, und ist auch übrigens eine so gutmüthige, treuherzige, gar nicht einfältige, und in ihrer Art liebenswerthe Person, dass fast zu besorgen ist, er werde manche Leser für das bestechen, was zu bekämpfen er da ist. Wenigstens finden wir so eben in einer andern Anzeige dieses Buchs, dass der Verf. derselben sich, als wisse er nicht recht, woran er sey, mit einigen Höflichkeiten, die jeden oder keinen Sinn haben können, leise zurückzieht. —

Hiermit scheiden wir für diessmal vom Verf., und wollen ihm beym Abschiede nur noch, wie einem Freunde, der uns ein angenehmes und nutzbares Geschenk gemacht hat, freundlich-dankend die Hand drücken.

Nachrichten.

Vom Niederrhein. Der musikalische Verband am Niederrhein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, jährlich am Pfingstfeste der Muse der Tonkunst ein Fest durch Aufführung der bedeutendsten Werke älterer und neuerer Zeit zu bereiten, hatte für das Jahr 1825 Aachen, und zwar diese Stadt zum erstenmale, zum Versammlungsort gewählt. Denn obgleich alle grösseren Städte des Niederrheins in den Verband aufgenommen sind, so hatten doch die Aufführungen bisher nur in den drey Städten Köln, Düsseldorf und Elberfeld Statt gefunden, weil diese sich durch ihre Lage und Einrichtungen vor anderen dazu eigneten. Das in Aachen neu erbaute Schauspielhaus bot jedoch nun ein eben so bequemes Local und die Kunstliebe daselbst die übrigen Mittel zur Begehung des Festes dar, und so ging man gern auf den Wunsch der Aachener Musikfreunde ein, in den Mauern der alten Kaiserstadt Cäciliens heitres Fest zu begehen.

Die zur Aufführung gewählten Musikstücke waren für den ersten Tag: 1) eine neue Symphonie von F. Ries; 2) *das Alexandersfest* von Händel, und 3) Altarie und Halleluja aus Händels *Messias*; für den zweyten Tag: 1) Neueste Symphonie mit Chören von Beethoven; 2) *Davidde penitente* von Mozart; 3) Ouverture *der Zauberflöte*, und 4) *Christus am Oelberg* von Beethoven. Die Musikdirection hatte, auf Ersuchen der Vorsteher, Hr. Ferd. Ries übernommen, der, seit einem Jahre von London zurückgekehrt, seinen Aufenthalt in Godesberg bey Bonn genommen hat. Man hätte schwerlich eine glücklichere Wahl treffen können; denn die Musse einerseits, die Hr. R. der Sache in seiner gegenwärtigen unabhängigen Lage widmen konnte, so wie andrerseits sein Ruf als Virtuos und Componist, und nicht minder seine achtungswürdige Persönlichkeit befähigten ihn ohne Zweifel vor manchem Andern zu diesem Posten.

Das Fest wurde, wie gesagt, mit einer Symphonie des Directors eröffnet, die, noch Manuscript, der grössern musikalischen Welt noch nicht bekannt ist, wohl aber verdient, es aufs baldigste zu werden. In ihr tritt die Kunst der Instrumentation, die R. in einem so hohen Grade versteht, glänzend und wirkungsvoll hervor. Man hat zwar finden wollen, dass sie sich im Ganzen der Haydn'schen Manier nähere, die bekanntlich darin besteht, dass ein populäres Thema mit Witz, Laune und Naivetät durchgeführt ist und dem Hörer zu Ariadnens Faden wird, der ihn nimmer im Stiche lässt; allein mir scheint es, als thue man Hrn. R. durch diese Behauptung unrecht, wenn auch nicht, was Adagio und Menuett, doch gewiss, was das erste Allegro und Finale betrifft, die sich in Form und Inhalt eher dem Beethoven'schen als dem Haydn'schen Genius nähern. Ganz vorzüglich hat den Ref. das Finale angesprochen, das neben einer kunstvollen und hinreissenden Ausführung auch eine Originalität des Themas offenbart, die namentlich bey dem Adagio dieser Symphonie etwas mehr vermisst wird. Die Darstellung war fast vollkommen zu nennen, wozu der ungemeine Eifer aller Mitwirkenden und ihre Achtung und Liebe für den Componisten nicht wenig beitrugen.

Auf diese Symphonie, die wie ein glänzendes Feuerwerk, nur mit dem Unterschiede des ungleich höheren Werthes vorüberrauschte, kam ein alter, höchst ehrwürdiger Herr mit feyerlich pathetischen Schritten, stolzem, kühnem Feuerblick, majestätisch und gross — ich meine Händel mit seinem *Alexandersfest*. Fürwahr, man kann nichts Erhabneres hören, denken und fühlen, als diess Grave, das nur für den etwas trivialen Stoff als gar zu mächtig und gewaltig auftritt und das vielleicht passender vor *dem Messias* oder *Samson* stünde. Welch ein titanischer Geist war doch dieser Händel! Wie charakteristisch und ausdrucksvoll sind nicht die Chöre „Selig, selig Paar“, „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil“ und „Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrey!“ Was ist kräftiger und imposanter als der Chor „Brich die Bande seines Schlummers“ und was würdevoller als „Vom Himmel kam Cäcilia?“ Und sage mir doch Niemand mehr, dass die Händel'schen Arien veraltet seyen! Wenn auch die Form untergegangen oder verdrängt ist, ihre Melodieen sind gewiss eben so unsterblich als Händels Chöre, deren Werth, so viel ich weiss, Niemand bestreitet. Die Arien und Recitative des *Alexandersfestes* wurden mit Entzücken gehört, und das wird den nicht wundern, der die herrlichen Stücke: „Nun flösst sein Trauerton“ — „Töne sanft, du lydisch Brautlied“ — „Erschalle, goldnes Saitenspiel“ — „Ha welche bleiche Schaar“ u. a. nur obenhin kennt und nur einmal gehört hat. Aber das Unerreichteste und vielleicht Unerreichbarste von Allem, was Händel geschrieben hat, bleibt doch sein Halleluja im *Messias*, dessen erhabene Grösse und Begeisterung zu schildern die Sprache keine Worte kennt. Eben so unbeschreiblich war die Wirkung auf die entzückten Zuhörer, und Einer gestand dem Andern: das sey denn doch das höchste der Kunst! Nicht unpassend liess man diesem Chor die Altarie: O du, die Wonne verkündet“ vorausgehen, die von einer tief ergreifenden Altstimme trefflich vorgetragen wurde.

Das Concert des zweyten Tags begann mit Beethovens neuer Symphonie mit Chören. Kaum weiss ich, was ich von diesem kolossalen Werke, für dessen Beurtheilung, wie ich wohl fühle, der gewöhnliche Maassstab durchaus nicht passt, sagen soll. Dazu kommt noch, dass es nicht ganz gegeben wurde, denn das Adagio wurde zum Theil und das Menuett und Trio ganz und gar übergangen. Eben diese ausgelassenen Stücke sollen aber, nach dem Urtheil Aller, die sie in den Proben gehört, die ausgezeichnetsten seyn. Indess auch die gegebenen sind in jeder Hinsicht ausserordentlich zu nennen, und wenn dem Unbefangenen auch Manches beym ersten Anhören barock und sonderbar vorkommen will, so wird das Auge doch bald und oft genug von den Blitzen getroffen, die der Beethoven'sche Geist hindurch schlägt. Diess gilt besonders von dem ersten Allegro und dem Adagio. Jenes beginnt mit einem Tremolo der Streichinstrumente, aus welchem nach und nach einzelne Blasinstrumente auftauchen, wie Nebelgestalten aus dem stillstehenden See, und wird dann auf einmal in einer Reihe selbstständiger Akkorde mächtig und grandios. Das Adagio scheint mir (wenigstens in der erstern Hälfte) eine Sonderung beyder Instrumentarten darzustellen, wobey die Blasinstrumente in tiefer Wehmuth athmen und besonders das Horn einen äusserst melancholischen Ruf ertönen lässt, so dass Alles sich nur in stillweinender Klage zu vereinigen scheint. Im Finale bricht nun aber die Freude in ungebundnem

Sturm los, der bey der Aufführung, von welcher hier die Rede ist, zwar etwas unerwartet kam, aber ohne Zweifel durch das vermittelnde Scherzo gehörig vorbereitet ist. Es ist nicht zu läugnen, dass diess Finale mit seinen Chören der schwächere Theil des genialen Werks ist. Zwar fehlen auch hier nicht einzelne unvergleichliche Scenen und Stellen, aber dagegen — ich scheue mich nicht, es auszusprechen, denn gegen Beethoven nicht von der Brust zu reden, wäre unverzeihlich — fehlt es dem Ganzen an Haltung und Ausführbarkeit. Die Singstimmen, namentlich Sopran und Bass, liegen fast ohne Unterbrechung in ihrer möglichsten Höhe, und die grosse Trommel nebst Triangel und Pickelflöte, so wie Contrafagott und Contrabass, sind sehr obligat behandelt und maassen sich mehr an, als ihnen von Rechtswegen zukömmt. Trotz dem kann man von Beethoven sagen, was man von Händel gesagt hat: Auch in der Verirrung — gross!

Von *Davidde penitente* wurden bloss die Nummern 1. 2. 6. und 9. herausgehoben, die übrigen aber wieder weggelassen. Dieses sonderbare Produkt, dessen Zusammenfügung nur die Eile, mit welcher sie geschehen, einigermaassen entschuldigen kann, hat ungefähr eben so viel Gutes als Schlimmes. Die Geschichte seiner Entstehung findet sich in No. 14. Jahrg. 1800 der allg. mus. Zeitung und ist mit wenig Worten diese. Als Mozarts Gattin zum erstenmal der Entbindung nahe war, gelobte er, im Fall eines glücklichen Erfolges, eine Messe zu schreiben: so entstand ein *Kyrie* und *Gloria*. Späterhin wurde er in Wien um ein neues Oratorium ersucht, und da er gerade dazu entweder keine Zeit oder keine Lust hatte, so nahm er jenes *Kyrie* und *Gloria*, verband damit einige frühere Studien, setzte zwey neue Arien dazu, liess einen italienischen Text darunter legen, und — das Oratorium war fertig. Freilich eine eigne Manier, Oratorien zu komponiren! Aber wer heisst auch die Verleger solche übereilte Dinge herausgeben, und das mit einer so barbarischen Uebersetzung, wie wir sie hier finden? Jene zwey Chöre No. 1. und 2. sind als *Kyrie* und *Gloria* sehr gut, aber mit folgendem Texte gedruckt:

1) Lasst uns in rührenden Klagen
Unsre Gefühle zum Herren tragen.
2) Preist den Herrn! Um ihn erhebet Lobgesänge, vollen Chors der Wesen reiche (?) laute Menge,
Tanz' der Sterne unzählbar Heer um ihn;

Im Doppelchor No. 6. lautet die Dolmetschung also:

Verschon' o Herr mich Sünder nicht,
Doch nur Ein Verlangen
Lasse mich erlangen:
Geh' nicht im Zorne zu Gericht,
Sonst quält mich's doppelt, Herr, was du verhangen etc.

Die Arien sind leibliche Schwestern derer im *Titus*, und zwar nicht bloss in Rücksicht auf ihre Geburt, sondern auch in Ansehung der Physiognomie; und die Schlussfuge, die kein Ende finden kann, ist offenbar frühe Jugendarbeit. Hat denn Mozart nichts anderes und besseres geschaffen? Ist er nicht der Schöpfer der Ouverture zur *Zauberflöte*, die man seinem *David* folgen und *Christus am Oelberg* vorausgehen liess? Ja, diese ist und bleibt doch die Ouverture aller Ouverturen!

Beethovens Oratorium fand, wie billig, lebhaften Beyfall, besonders die beyden ersten Männerchöre und der Schlusschor mit seiner prachtvollen majestätischen Einleitung.

Alle Solopartieen wurden sehr gut, und zum Theil mit ausgezeichneter Virtuosität vorgetragen. Ausser dem rühmlichst bekannten Bassisten vom Düsseldorfer Theater, Hrn. Pillwitz, waren es lauter Dilettanten, deren Gefälligkeit gerechte Anerkennung verdient. Namentlich muss hier die Güte mehrer Damen gerühmt werden, welche, da eine der beyden Sängerinnen, welche die Solopartieen übernommen hatten, am Tage vor der Aufführung eine totale von den Beschwerden der Reise veranlasste Heiserkeit befiel, sich bereit finden liessen, für die Erkrankten einzutreten, und diese an sich nicht leichte Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des Publikums lösten. In der Partie des Petrus hörten wir eine volle, runde und höchst angenehme Bassstimme, die wohl etwas mehr Beschäftigung verdient hätte. Wenn wir dem einen der beyden Tenoristen, die beyde mit ganz vorzüglichen Stimmen begabt sind, etwas weniger Leidenschaft im Vortrage und namentlich das mehrentheils nur französischen Sängern eigene Zittern oder Beben der Stimme weg wünschen, so möge diess nicht als ein directer Tadel sondern als ein Beweis gelten, dass wir sonst nichts Wesentliches an ihm zu tadeln wüssten. Dagegen würde der andere mit seiner so seltnen Höhe (er sang das eingestrichene b mit der Brust) unstreitig noch gewinnen können, wenn er seinem, sonst sehr gefälligen Gesange, et-

was mehr Kraft und Energie anzueignen strebte, was ihm bey seinem Talente gewiss gelingen würde.

Im Chor und Orchester wirkten an 400 Personen zusammen. Der Sopran war im Verhältniss etwas zu schwach besetzt, zeigte aber eben desshalb in seinen Anstrengungen um so grössern Eifer. An einzelnen Blasinstrumenten, wie an der Clarinette, der Hoboe, dem Fagott etc., standen tüchtige Künstler; unter den Geigern und Cellisten bemerkte man viele Concertspieler von Ruf. Das Ganze wurde von Hrn. Ries mit grosser Umsicht geleitet, der überhaupt bey dieser Gelegenheit ein unverkennbares Talent zur Direction bewies, und zwar nicht so wohl in Beziehung auf die Vollkommenheit der mechanischen Execution (denn das können viele) als hauptsächlich in seiner Art und Weise, sich gegen die Mitwirkenden zu benehmen. Als Direktor einer tüchtigen Kapelle wäre Hr. R. an seinem rechten Platze, denn er versteht es eben so sehr, sich die Achtung, als die Liebe seiner Untergebenen zu erwerben. Sein Verdienst um das Musikfest fand volle Anerkennung. Unter einem allgemeinen Tusch, wobey alle Instrumente und Hände in Bewegung waren, wurde ihm am Schlusse der Aufführungen ein Kranz überreicht, während aus den Logen gedruckte Blätter wie Schneeflocken herab schwebten, auf denen die Worte standen:

Meistergruss an Ferdinand Ries.

Vom Himmel kam Cäcilia,
Vernahm des Festes Lobgesang,
Des Saitenspieles Zauberklang,
Sie freute sich der hehren Lieder,
Und grüsst entzückt den Meister wieder.
Heil dir, o wackrer Meister, Dir!
Heil, Preis und Dank, o Meister, Dir!

Der niederrheinische Musikverein,
im innigsten Gefühle der Begeisterung und der Dankbarkeit.

Aachen, am zweyten Pfingstfesttage 1825.

So wurde auch diessmal das schöne Fest schön begangen und wird in Allen, die dabey mitgewirkt haben oder als Hörer zugegen waren, in werthvoller Erinnerung fortleben. Von der nächsten Feier, die wahrscheinlich in Düsseldorf Statt findet, dürfen wir keine geringeren Erwartungen hegen, und die mus. Zeit. wird hoffentlich einen nicht minder erfreulichen Bericht mittheilen können.

* * *

Elbing. Selten haben wohl die hiesigen Kunstfreunde der Wiederkehr des Frühlings mit grösserer Sehnsucht entgegengesehen, als in dem nun zurückgelegten Winter, der sich zwar nicht durch Kälte, aber durch sehr unangenehme, stürmische und nasse Witterung auszeichnete, die uns Nordländern widriger ist, als ein anhaltender mässig strenger Frost bey reiner Luft. Dazu entbehrten wir unsere Winterconcerte, die uns sonst einigermaassen den Mangel des Schauspiels ersetzten; denn unser geschätzter Herr Stadtmusikus Urban hielt sich in Berlin auf, um die in seiner Schrift: „Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen" angekündigte Musik-Lehrmethode ins Leben treten zu lassen, Hr. Kloss aber, ein geschickter Organist, war ebenfalls in Berlin, um Hrn. Logier's Methode zu studiren. Welche Erfolge hiesigen Ortes aus den Bemühungen beider verdienten Männer für die Kunst hervorgehen werden, wird uns die Zukunft lehren. — Nur zwey Extraconcerte sind erwähnenswerth, die wir der Durchreise des kön. hannövr. Concertmeisters, Hrn. Louis Maurer, verdanken. Dieser Virtuos steht, was Sprünge, Doppelgriffe, Triller, kurz, was Reinheit, Sicherheit und auch Eleganz anbetrifft, gewiss auf einer sehr hohen Stufe. Dagegen liessen uns sowohl seine übrigens ausgezeichneten Compositionen, als auch sein Vortrag, besonders sein Adagio, kalt; wenigstens erreichte er das Ideal nicht, das uns davon vorschwebt und das vielleicht auch schon von uns gehört wurde, wenn wir z. B. an das seelenvolle Spiel Rhode's zurückdenken. Hrn. M.'s Manier scheint uns französirt. Selten hört man ihn in den Mitteltönen, noch seltner in den tiefen spielen, fast immer in der Höhe und höchsten Höhe. Diess ewige Pfeifen aber ermüdet. (Wie herrlich führte Rhode ganze Passagen auf der G-Saite aus!) Da Hr. L. M. gewiss unter den bedeutendsten Violinspielern unserer Zeit, mithin in Rücksicht auf Fertigkeit, aller Zeiten, eine der ersten Stellen einnimmt, so ist nicht zu zweifeln, dass ein so mechanisch-vollendetes Spiel und so regelrechte und geniale Compositionen auch zum Herzen gehen und ergreifen werden, sobald Hr. M. nicht blos nach Bewunderung streben, sondern auch das Gefühl ansprechen wollen wird. — Ausserdem wurde noch ein Concert für die auf der Insel Hela (bei Danzig) durch Ueberschwemmungen Verunglückten gegeben. — Unsere Dilettanten und Dilettantinnen des Gesanges bleiben sich gleich, d. h. der Natur getreu, und

verachten, als eine Entfernung von derselben, jede künstlerische Ausbildung. Doch ist diess noch nicht das Schlimmste. Denn hat Einer oder Eine es etwas weiter gebracht, so ist das Uebel ärger, weil wir dann nur Rouladen und Manieren hören. — Vielleicht ist's überall so. — Hr. Schauspieldirector Schröder, der jetzt das Privilegium für Ost- und West-Preussen hat, scheint Danzig gänzlich aufgegeben zu haben und hält sich schon seit dem Herbst v. J. in Königsberg auf. Wir Elbinger haben also nichts abbekommen. Die Zeit scheint grosse Dinge gebähren zu wollen. Wenn's nur nicht — nun, die Fabel ist ja bekannt; wir hoffen das Beste. —

2.

Kurze Anzeigen.

Trois Amusemens pour le Pianoforte, comp. — — par J. C. Lobe. Oeuvr. 7. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Hr. L. ist unter den jüngern Klaviercomponisten unserer Tage gewiss einer der Talentvolleren und Gewandteren. Das zeigen diese und einige andere seiner neuesten Compositionen, theils an und für sich, theils dadurch, dass sie um so vieles vorzüglicher sind, als einige frühere, doch auch noch nicht alte, die der Rec. kennen gelernt hat. Hinsichtlich des Technischen scheint er sich Hummel zunächst zum Muster zu nehmen; und daran thut er sehr wohl: was aber die Erfindungen anlangt, und besonders ihr Frisches, Gefälliges und leicht Ansprechendes, so dürfte er am füglichsten Lindpaintner'n ähnlich genannt werden. — Die drey hier angezeigten Stücke sind nach Art kleinerer und freyerer Rondos zugeschnitten: aber es liegt mehr darin, als gewöhnlich diesen gegeben wird; mehr dem Ausdruck nach, und mehr an gewählter, gar nicht gewöhnlicher Harmonie. Die Themata sind gewissermaassen tanzmässig: das erste und zweyte eigenthümlich und pikant; das dritte beydes weniger, doch gleichfalls angenehm. Die Ausarbeitung ist frey, aber nicht ohne Consequenz; letztere ist besonders in No. 2. ausgezeichnet. — Was die Ausführbarkeit betrifft, so hat Hr. L. das für Arbeiten dieser Art beste Verhältniss getroffen. Alle drey Stücke sind nicht schwer vorzutragen; sie verlangen aber ein nettes, sauberes Spiel und einen feinen, zarten, hin und wieder auch launigen Ausdruck. — Und so wüsste der Rec. das Werkchen nur zu loben, allenfalls mit Ausnahme der Kleinigkeit, dass gewisse, zuerst von J. Haydn in seinen früheren und mittleren Instrumentalstücken angebrachte, scherzhaft tändelnde Uebergänge und Wiederholungen kleinerer Figürchen ihm, dem Rec., besonders in No. 1, zu oft vorzukommen scheinen. — Stich und Papier sind gut.

Solo pour le Pianoforte, contenant Variations et Polonaise — — par Guill. Hermann — — Oeuvr. 2. Coblence, chez Falkenberg. (Pr. 1 Thlr.)

Sonst bezeichnete man mit Klavier-Solo eine bestimmte Gattung: hier ist es wörtlich zu nehmen für Alles, was Einer auf dem Instrumente allein vorzutragen bekömmt, und mithin überflüssig, weil sich jenes überall von selbst versteht, wo nicht ein besonderer Zusatz — für vier Hände, mit Begleitung der Violine u. dgl. — es anders bestimmt. Man erhält zwölf Variationen, deren eilfte eine ausgeführte verzierende Cadenza bekommen hat und die zwölfte eine weiter ausgesponnene Polonaise ist, mit Trio und bravourmässigem Schlusse, welcher das Thema nur zum Grunde liegt. Diess Thema ist selbst erfunden, sehr einfach und angenehm. Die Variationen sind meistens Figurationen, nicht eben ungewöhnlich in ihren Figuren, aber mannigfaltig und gefällig, auch leicht auszuführen. Nur die letzten greifen etwas weiter aus und verlangen mehr Fertigkeit der Hände, ohne jedoch schwierig zu werden. Der Satz ist rein, das Instrument zweckmässig behandelt. Das Ganze wird Liebhaber und Liebhaberinnen von mässigen Ansprüchen unterhalten. Das Aeussere der Ausgabe ist sehr gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1825.

Agli amatori e cultori dell' arte musicale.

Il sottoscritto editore, persuaso di far cosa utile non meno che gradevole agli studiosi della bell' arte musicale, e in generale a tutti gli amatori, supplendo altresì ad una lacuna importante che segnatamente in Italia sussiste, si è accinto a pubblicare la seguente opera:

Dizionario e bibliographia di Musica

Che contengono la spiegazione delle voci della musica teoretica e pratica, de' termini tecnici musicali antichi e moderni, la descrizione degli stromenti musicali, ed un ordine sistematico-cronologico delle opere letterarie, scritte sulla musica dai tempi più remoti, sino al giorno d' oggi, corredato d' annotazioni.

Il Dizionario abbraccia tre principali oggetti: la musica propriamente detta (parte teorica e pratica, compresivi i rami della fisica e matematica), la parte istorica e filosofica (antropologica ed estetica). L'autore osa affermare, essere questo Vocabulario di tutti gli altri comparsi finora il più fecondo d'articoli, tacendo le gran difficoltà che dovette sormontare riguardo alla terminologia della struttura degli strumenti, attesa la quasi totale mancanza di libri italiani che parlano di tale materia.

La Bibliografia, basata sulla *Letteratura generale della musica,* del celebre Forkel, racchiude la scientifica parte dell' arte, escludendo gli autori pratici. Oltre i titoli originali completi de' libri di tutte le età e di tutte le nazioni, colle varie loro edizioni e traduzioni, per lo più accompagnati da brevissimi cenni biografici degli autori, vi si trova sovente il contenuto de' medesimi, o per esteso od in compendio, corredato talvolta di note critiche. Sì fatta opera, importantissima per la storica letteraria musicale, comprende 5000 articoli circa, che si estendono alla letteratura della storia musicale, e della teorica e pratica della moderna musica; presentando in fine l' elenco de' manoscritti musicali che si conservano nelle varie biblioteche europee, parte pubbliche, parte private.

Questi cenni basteranno a far conoscere l' importanza e la vastità dell' argomento; nè sembrerà al certo esagerato, se l'autore, presentando il suo lavoro, che è il frutto di lunghe ricerche e meditazioni, entra in lusinga di favorevole accoglienza, di che il colto Pubblico italiano onora le arti belle, e segnatamente la musica, siccome quella che in ispecial modo forma il diletto di questa nazione, poichè è nata direm quasi sotto a quel bel cielo, e sostenuta dall' idioma più dolce e più armonioso.

L' autore, scortato dallo studio particolare, onde attese alla musica, di cui diede saggio in varie opere teoretiche e pratiche stampate, si giovò ancora in sì complicato lavoro de' lumi dei più eruditi compositori italiani. Se il compimento di questo lavoro richiedeva un' assidua e lunga applicazione, il pubblicarlo colle stampe esige gravi spese. Cionnondimeno, mosso dal desiderio di porgere all' Italia un' opera che ad essa manca tuttora, nè dubitando dell' incoraggiamento; si prefigge di intraprenderne la stampa, tostochè il numero degli associati sia giunto a 300; indi l' intera opera, divisa in quattro volumi in 8º, ornata di rami e tavole musicali, verrà stampata in carta fina, con carattere scelto, e pubblicata entro un anno al prezzo di 20 franchi per gli associati, mentre chiusa l' associazione sarà di franchi 30.

Le associazioni si ricevono in Milano da Giovanni Pirotta, stampatore-librajo, in contrada di S. Radegouda num. 964, ed altrove dai principali librai.

Milano, primo maggio 1825.

Dottor *Pietro Lichtenthal.*

An das musikalische Publikum.

In der Hoffnung, einem Wunsche der Musiker und Musikfreunde zu begegnen, und zugleich eine oft beklagte Lücke in der musikalischen Literatur Italiens auszufüllen, steht der Unterzeichnete im Begriff, folgendes Werk der Presse zu übergeben:

Wörterbuch und Bibliographie der Musik,

welches die Wörter der theoretischen und praktischen Musik, die alten und neuen Kunstausdrücke erklären, die musikalischen Instrumente beschreiben, und ein systematisch-chronologisches Verzeichniss der über Musik von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten geschriebenen Bücher, mit Anmerkungen begleitet, enthalten wird.

Das Wörterbuch umfasst drey Hauptgegenstände: die eigentliche Musik (den theoretischen und praktischen Theil mit Inbegriff des physischen und mathematischen), den historischen und philosophischen Theil (anthropologischen und aesthetischen). Der Verfasser wagt es, zu behaupten, dass von allen bisher erschienenen Wörterbüchern, dieses das reichhaltigste an Artikeln sey, und übergeht die grossen Schwierigkeiten, die er in Betreff des Instrumentenbaues überwinden musste, indem es an italienischen Schriften, die von diesem Gegenstande handeln, fast gänzlich fehlt.

Die Bibliographie, welche des berühmten Forkels *Allgemeine Literatur der Musik* zur Grundlage hat, nimmt bloss theoretische Schriftsteller auf, und enthält ausser den vollständigen originalen Titeln der Bücher aller Nationen aus allen Zeiten, mit ihren verschiedenen Ausgaben und Uebersetzungen (meist mit einigen kurzen historischen Notizen über die Verfasser), auch öfters ihren vollständigen oder kurzgefassten, zuweilen mit kritischen Anmerkungen begleiteten Inhalt. Dieses für die Literaturgeschichte der Musik sehr wichtige Werk enthält an 5000 Artikel, welche sich über die Literatur der musikalischen Geschichte und der Theorie und Praktik der modernen Musik erstrekken; endlich aus einem Verzeichnisse der musikalischen Handschriften, welche in den öffentlichen und Privatbibliotheken Europas aufbewahrt werden.

Diess mag hinreichen, die Wichtigkeit und Reichhaltigkeit des Gegenstandes anschaulich zu machen. Der Verfasser darf hoffen, mit diesem Werke, der Frucht langer, vielfältiger und mühsamer Forschungen, die Theilnahme zu finden, welche das gebildete italienische Publikum den schönen Künsten und besonders der Musik gönnt, welche, unter Italiens schönem Himmel entstanden, von der angenehmsten und harmoniereichsten Sprache unterstützt wird.

Der Verfasser, welcher sich dem Studium der Musik eigens gewidmet, bereits einige theoretische und praktische Arbeiten im Drucke herausgegeben, auf dieses Werk aber, bey welchem er übrigens dem Beystande der gelehrtesten italienischen Tonkünstler vieles verdankt, den anhaltendsten Fleiss verwandt hat, wagt es auch, die bedeutenden Kosten des Drucks, im Vertrauen auf die Theilnahme des musikalischen Publikums, in Italien darauf zu wenden, und schlägt dabey den Weg der Subscription ein. Sobald sich nur 500 Subscribenten gefunden haben, wird das ganze Werk in vier Bänden in 8. mit Notenbeyspielen und Kupfern, auf gutem Papier sauber gedruckt, binnen einem Jahre im Druck erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 20 Franken oder 7 Gulden 40 Kr. Conventionsgeld; für Nichtsubscribenten wird der Preis auf 30 Franken gesetzt bleiben.

Man subscribirt in Mailand bey Johann Pirotta, Buchdrucker und Buchhändler; Contrada S. Radegonda, No.

964, und im Auslande bey den vornehmsten Buch- und Musikhändlern.

Mailand, im May 1825.

Peter Lichtenthal,
Doctor der Arzneykunde.

Zusatz für deutsche Leser.

Wiewohl dieses Werk zunächst für Italien geschrieben ist, so möchte es doch auch für Deutschland nicht ohne Nutzen seyn. Was das Wörterbuch betrifft, so bescheide ich mich gern, dass deutsche Musikgelehrte schwerlich viel Neues darin finden werden; doch wird es als ein italienisches encyklopädisches musikalisches Wörterbuch auch für das Ausland nicht ohne Interesse seyn.

Die Bibliographie, welche allen gebildeten Nationen angehört, wird auch in Deutschland nicht unwillkommen seyn. Man wird darin Forkels Literatur mit Berichtigungen und Zusätzen wieder und um die Hälfte vermehrt wieder finden. Zwar standen mir die umfassende Gelehrsamkeit und die zahlreichen Hülfsmittel jenes hochverdienten Schriftstellers nicht zu Gebot, weshalb ich auch manche Bücher nur den Titeln nach, und ohne kritische Bemerkung über dieselben, aufnehmen musste; doch wird man in dem, was ich geleistet habe, immer einen willkommenen Gewinn für die musikalische Literatur erkennen, und sicher wird man in dieser Bibliographie mehr finden, als der Titel verspricht. *P. L.*

Anzeige.

Unterzeichneter hält es für seine Pflicht, allen Kunstfreunden anzuzeigen, dass die Königl. Hof-Instrumentenmacher Hrn. Griessling und Schlott in Berlin, die neuen Klarinetten, so wie die Alto-Klarinetten ganz vorzüglich anfertigen, und zwar in jeder Hinsicht so gut, dass derselbe kein Bedenken trägt, diese Instrumente für die besten zu erklären, welche er in einem Zeitraume von 18 Jahren in verschiedenen Ländern und Fabriken hat anfertigen lassen. Gewiss sind diese Instrumente nunmehr auf den Punkt gekommen, wohin der Unterzeichnete sie nach seinen Kenntnissen und Kräften zu bringen gewünscht hat. Alle Gesetze der Kunst sind dabey in Betracht genommen worden, alle Verhältnisse gründlich untersucht, so, dass selbst der strengste Beurtheiler nichts daran auszusetzen haben wird: Unterzeichneter spielt anjetzt selbst eine Klarinette aus der oben erwähnten Fabrik.

Gleiches Lob verdienen alle übrigen Blas-Instrumente, als Flöten, Hautbois, Fagotts, Waldhörner, Trompeten, Posaunen u. s. w., so wie auch die Chromatischen Waldhörner und Trompeten.

Von allen Persönlichkeiten weit entfernt, habe ich mich nur der guten Sache wegen, zu dieser Anzeige gedrungen gefühlt.

Iwan Müller,
Erfinder der neuen verbesserten Klarinette und Klarinette-Alto u. s. w.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. №. 27. 1825.

RECENSION.

Ueber Reinheit der Tonkunst. Heidelberg, bey Mohr 1825. (Pr. 16 Gr.)

Man nennt einen Gelehrten von grossem Verdienst und ausgebreitetem Ruhm als Verf. dieses Büchleins; und denen, die ihn nicht blos aus seinen Schriften und Berufsarbeiten kennen, hat er sich, wie mehre Stellen desselben zeigen, auch nicht verbergen wollen. Doch da er sich nicht genannt hat, wird er nicht genannt seyn wollen; und so geziemt es uns, ihn nicht zu nennen. Nun ist aber die Wissenschaft, welcher er zunächst seine Kräfte geweiht und mit welcher er täglich umgeht, eine von denen, die von jeher weit mehr mit dem Unharmonischen im Menschen und seinem Leben, als mit dem Harmonischen, zu schaffen gehabt und zu schaffen hat: kein Wunder, dass er, ihr Priester, auch wo er über Harmonisches, über die Tonkunst, schreibt, vor allem sie von Seiten ihres Unharmonischen angreift; nämlich von Seiten dessen, was in ihr, wie sie nun jetzt ist und geübt wird, anläuft gegen Verstand, Vernunft und dem edlern Sinne Wohlgefälliges, mithin gegen gründliche Einsicht, gesundes Urtheil und reinen Geschmack. Wie aber jene Wissenschaft dennoch dazu da ist, und von den Redlichen und Wohlgesinnten ihrer Priester dazu angewendet wird, das Unharmonische im Menschen und seinem Leben, so weit sie kann und diese es wollen, dem Harmonischen zuzuführen: so sind auch unsers Verf.s Angriffe dazu unternommen und dahin gerichtet, jenes Unverständige, Verkehrte und Anstössige auszumärzen, und das Entgegengesetzte in die Bestrebungen der Tonkünstler, wie in die Uebungen und Genüsse der Musikfreunde, wieder zurück zu führen. Dass das nicht angeht, ohne den bösen Schaden Israels scharf zu besehen, und, damit man das könne, ihn in das hellste Licht zu stellen; wo die schadhaften Theile angegangen, nicht viel Federlesens zu machen, und wo der Schaden selbst schon verderblich um sich gefressen, mit sicherer Hand und scharfem Messer einzuschneiden: das versteht sich. Auch mag es einem muthigen Operâteur wohl begegnen, dass er zuweilen etwas derber zugreift, als unumgänglich, und einige Tropfen auch des Bluts fliessen macht, das nicht ungesund ist: aber das ist nun einmal in der Art muthiger Operateure und wird durch die Natur, wo diese im Lebenskerne noch kräftig ist, leicht ausgeglichen. Unser Verf. hat jenes gethan, und dieses ist ihm, unsers Erachtens, in einigen Momenten begegnet: doch lässt er's hernach auch nicht am lindernden, heilenden Oele fehlen, und selbst nicht an der getrosten, heitern Miene und freundlichen Beschickung, die dem Kranken wohlthut, wenn er kein Narr und kein weichlich-süss-mattzerfliessendes Jammerwesen ist. Kann man daher das Schriftchen auch eine Catilinaria gegen das jetzt herrschende Musik-Unwesen nennen: so fährt es doch nicht blos mit dem: Quousque tandem patiemini, fortissimi viri — heraus, sondern lenkt auch ein mit dem: At enim vero, patres conscripti — —

Doch wir wollen nicht scherzen: wir haben es mit ernsthaften Dingen zu thun. Wir bemühen uns, die Gegenstände, über die der Verf. spricht, dem Leser wie in einer vollständigen Inhaltsanzeige vorzuführen, so weit sich das bey einer Schrift will thun lassen, die selbst fast das Ansehn einer ausführlichen Inhaltsanzeige von einem grossen, reichen Buche hat, das der Leser sich selbst im Kopfe machen soll. Wir bedienen uns dabey meist seiner Worte; denn was er sagt, das sagt er auch bestimmt, nachdrücklich, treffend, und überhaupt so, wie man's am liebsten hört.

Anmerkungen setzen wir hinzu nur, wo wir's nicht lassen können.

Vorerinnerung. Entstehung der Schrift (gelegentliche) — der Verf. selbst und seine Absicht. — „Für die Eitelkeit that ich nie etwas, am wenigsten im Fach der Musik.“ „Wenn ich ernst und kräftig geredet habe, so geschah' es — — weil meine Seele von einem herrlichen Gegenstande ganz ergriffen war, und weil ich das Frische und Tüchtige über Alles liebe.“

I. *Ueber ächte Kirchenmusik.* Sie hat zwey Hauptperioden gehabt: die erste in den nächsten fünf Jahrhunderten nach Christus; die zweyte im 15ten und 16ten Jahrhunderte, als das Genie von allen Seiten mächtig erwachte und für alle bildenden Künste, namentlich für Musik, fast das Unglaubliche geschah. Die Erzeugnisse der ersten Periode sind fast ganz untergegangen oder entstellt. (Was der Verf. hier und anderwärts von den altgriechischen Tonarten bemerkt, will er wohl nicht wörtlich verstanden haben; denn man kennt sie wohl, aber damit ist's nur nicht gethan.) Die Erzeugnisse der zweyten sind vorzüglich die Werke des Palestrina, Senffel (schön, dass der Verf. diesen trefflichen Mann gleichsam vom Tode zu erwecken sucht!), Morales, Orlando di Lasso; und deren, die später ihnen würdig folgten, des A. Lotti, (desgleichen!) Durante, A. Scarlatti. Allmählig gesellte sich aber der weltliche, wilde, gemeine Styl hinzu, griff um sich, bekam endlich die Oberhand. — — Unsere Kirchenmusik ist offenbar im Verfall; und das darum: 1) die Welt hat überhaupt das Grosse nie lange ertragen können. Das Gefühl wird abgestumpft — man sinnt auf Neuheiten: eben diese führen nur zu leicht vom rechten Wege ab. So sind unsere Messen u. dgl. oft in ein rein verliebtes, leidenschaftliches Wesen ausgeartet, und tragen ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper, und sogar wohl der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper. — — 2) Die ächte, alte Musik ist grösstentheils nicht gedruckt; man erhält die Handschriften nur schwer und mit grossen Kosten. So schreiben unsere Musiker sich lieber selbst aus eignem Kopf ihre Bibel, ohne alle gründliche Vorbildung, mit voller Seichtigkeit und Anmaassung. Man verwirft die grossen alten Sachen „als altes Zeug, und kann nicht müde werden, dem Fortschreiten mit dem Geiste der Zeit das Wort zu redeu; gerade als ob diess sogenannte Fortschreiten nicht auch ein Fortschreiten zum Schlechten seyn könnte, besonders insofern man das alte Aechte nicht kennt und nicht darauf fortbauet.“ Wollte man in andern Fächern so raisonniren, so müssten auch die Werke von Homer, Dante, Ariost, Tasso, Shakspeare etc. als altes Zeug verworfen werden; nicht anders der Münster in Strasburg, der Dom in Köln, so wie alle Werke von Michel Angelo, Raphael, Correggio etc. Unsinn, geradezu! 3) Die grosse alte Kirchenmusik ist blos für Singstimmen gesetzt — und für vollendete Sänger. (Die vollkommen begründete Ausführung dieses Satzes leidet keinen Auszug.) 4.) Die alten Kirchensachen haben alle einen lateinischen, einfachen, erhabenen Text. „Keine deutsche Sprache ist im Stande, das Grosse, Volltönende, Ernste dieser lateinischen Worte wieder zu geben.“ (Vollends unsere neuen Unterlegungen!) 5.) Der Verfall der Kirchenmusik ist aber auch vom Volke selbst ausgegangen. „Die ächte geistliche Musik ist weder durchaus mannichfaltig, noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach und überirdisch ist. Sie setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines (und, setzen wir hinzu, ein vor Gott demüthiges, vor Menschen bescheidenes) Gemüth, und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene lange unvermischt ertragen kann, und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft fortgerissen wird. In früheren Zeiten fand sich überall diese Unschuld, Einfalt und Kraft: wo jetzt?“ — Es kömmt übrigens bei der alten, ächten Kirchenmusik zunächst auf die lautere Darstellung an. Man muss sie gut singen können; und Sänger, wie Zuhörer, müssen dafür ganz gestimmt seyn. Doch da lässt sich nachhelfen. (Rath sehe man beim Autor, und einen von ihm nicht berührten, aber, wie wir aus eigner Erfahrung wissen, höchst wirksamen, ja, recht ausgeführt, fast unfehlbaren, bei Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, II, „häusliche Musik.“)

II. *Ueber Bildung durch Muster.* Lebhafte Ergiessung über den Gegenstand, nicht Ausführung desselben; wie auch in den meisten der folgenden Aufsätze. Keine Kunst ohne ein lebendiges Element. Bei der Musik findet man diess, wenn man auf das zurückgeht, wodurch sie entstand und Bedürfniss ward. Sie ist im Wesentlichen nichts, als gleichsam (?) das Ueberströmen der Empfindung, der Begeisterung, in Tönen. Wo sie das ist, da wirkt sie auch. Sie bedarf des Regelnden, wie

jede Kunst: aber Regelmässigkeit ist nicht ihre Hauptsache. Unzulänglichkeit der Theorie. Aber auch Unzulänglichkeit des Vertrauens auf Empfindungen, wegen der Verschiedenheit der Empfindenden etc. daher bleiben classische Muster das vorzüglichste Bildungsmittel.

III. *Ueber das Studium älterer Werke.* „Wer die Musik historisch studirt und sich so zu den besseren Werken erhebt, der wird, wenn er Sinn für das Geniale und Veredelte hat, den älteren Meistern in der Regel den Vorzug geben.“ Aber das heisst Einseitigkeit. Das Alte, sagt man, ist steif, monoton, pedantisch; die Cultur steigt immer; man bedarf der auffrischenden Neuheiten. Redensarten! Ihr verachtet gewöhnlich das Alte, weil ihr nichts davon kennt. — Vom Publico könnt ihr auf allen Fall nicht sagen, dass es, durch das Alte ermüdet, des Neuen bedürfe; denn vom Alten hat es fast nirgend etwas gehört — Die Wirkung der älteren Meisterwerke auf gebildete und veredelte Menschen erweiset sich überall und oft aufs herrlichste. — Das Genie ist an keine Zeit gebunden: das Klassische unvergäuglich. Wer könnte ohne die platteste Albernheit oder Stumpfsinnigkeit, in jenem Sinne sprechen von dem alten Raphael, dem alten Shakspeare? — Im Mechanischen ist die Musik fortgerückt, im Wesentlichern aber zurückgegangen, und selbst ihr materielles Fortschreiten verlockt auf Abwege. — „Die Alten sind kalt und monoton“! Eine grosse Lüge. Welcher neuere Meister hat feuriger geschrieben und sich freier in einer unendlichen Mannigfaltigkeit bewegt als Caldara, Durante und Händel? „Sie sind langweilig.“ Desgleichen. Das ist grade das unendlich Grosse der älteren Meister, dass sie eine unversiegliche Kraft hatten, und für einen gereizten, nervenschwachen musikalischen Pöbel nichts thaten. Seyd ihr unreinen Sinnes, wie viele, welche mit Sorgen, Neid und Neugier in die Kirche gehen und hier die Andacht nicht zwei Minuten fest halten können, so sind euch die erhabensten Erzeugnisse der älteren Kirchencomponisten freilich ganz und gar nichts. Trübes Wasser wirft kein Bild rein zurück. —

IV. *Ueber den Effect.* „Der beliebte Effect ist grossentheils nichts, als ein Erzeugniss des Ungeschicks oder der Feigheit, welche Allen dienen und gefallen will. Die Natur geht nicht in Sprüngen, und das Gefühl, wenn es gesund ist, schweift nicht wirrig umher und überfliegt nicht sich selbst.“ „Die Wahrheit ist einfach diese: Wenige haben Kraft, bei etwas Genialem mit Ernst zu verweilen — Bekömmt also ein gemischtes Publicum ein buntes Allerlei, so kann Jeder etwas finden, was ihm behagt, und wird, weil er durch das Abbrechen wieder die nöthige Ruhe bekömmt, gern dazu einstimmen, dass Anderen mittlerweile auch ihr Lieblingsgericht vorgesetzt wird.“ „Die Hauptveranlassung zu widernatürlichen Mischungen liegt offenbar darin, dass die wenigsten Tonkünstler so viel Kraft und Genie haben, als nöthig ist, um ganz begeistert zu werden. — Wo Händel in seinen lebhafteren Chören erst recht anfängt, und seiner Herrlichkeit weder Maass noch Ziel zu setzen weiss, da ist die neuere Genialität gewöhnlich fertig“ und sucht sich durch Abspringendes, beigemischtes Fremdartige, gewaltsam Hereinpolterndes, blos durch das Materielle Frappirendes u. d. gl. zu helfen. — „Das Aergste ist aber, dass unter dem belobten Namen des Effects das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhafte, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt und am Ende den wahren musicalischen Sinn ganz zu tödten droht.“ „Wenn diess weiter fortgeht, so kommen wir unfehlbar dahin, dass wir bei unsern musikalischen Gastmählern keine Melone ohne Spaniol oder den heisesten Pfeffer essen können und nach Art gemeiner Russen vom Brandwein zum Scheidewasser übergehen müssen.“ (Und warlich, einige, noch dazu der talentreichsten und berühmtesten Componisten haben uns z. B. in ihren neuesten Opern schon solch durchaus Eingepfeffertes und glühend Aetzendes dargeboten; das liebe Publicum schlingt's hinunter, wenn's auch nicht recht zu Halse will, und ruft Bravo, weil's wirklich neu und von Berühmten ist; es bildet sich unter den Schreibern ein Clubb, welcher ohne Umstände lehrt, grade jenes sey das Rechte, es mache den Anfang der neuen, der freien, grossen Periode der Tonkunst, und das liebe Publicum schlingt auch das hinunter, weil es dreist, hochfahrend und in Phrasen ausgesprochen wird, die es nicht versteht!)

V. *Ueber das Instrumentiren.* Anerkennung des Werths unserer Instrumente und auch unserer Instrumentirung. Aber Alles in der Welt verliert seinen Werth, wenn dabey Ort und Zeit nicht beachtet, Maass und Zweck verschmähet wird. Man kann aus Obigem ohngefähr sich

sich denken, was der Verf. hier beibringt. Er hätte noch die neueste Neuigkeit erwähnen können, dass man, um pikant zu seyn, sich selbst pikirt, verschiedene Instrumente ganz ihrer Natur und ihren Vorzügen zuwider zu wählen, zusammen zu stellen und zu beschäftigen.

VI. *Ueber genaues Studium der Werke grosser Meister.* Erst Einiges über Dilettanten- und Virtuosen-Thorheiten. Dann: „Wer die Musik in ihrem innersten Wesen ergreifen will, der muss Partituren aufs genaueste studiren, er muss Singstücke selbst durchsingen, von Stimme zu Stimme durchsingen, damit er recht fühle, wo eigentlich das Gewicht liegt; und er muss sich mit den grössten Meistern ganz bekannt zu machen suchen.“ Mit letzterm zielt der Verf. vornämlich darauf, dass grade die grössten Genie's das Eigene haben, zuweilen in Ermattung zu schlafen, in Missstimmung sich zu vergreifen; dass man mithin sie nicht im Einzelnen aus Einzelnem, sondern im Ganzen aus dem Ganzen studiren müsse. — — Anziehend ist hier unter Anderm, was vom *Orlando di Lasso* beispielsweise gesagt wird. (Dieser grosse Mann, von dem hier, und mit Recht, nicht selten die Rede wird, lebte von 1520 bis 1594 und war nicht, wie man nach seinem Namen gewöhnlich meint, ein Italiener, sondern ein Flamänder, der seinen Namen, Roland Lass, nur italienisirt hatte.) Unser Verf. besitzt eine Messe von ihm, auf deren Titel die alten Abschreiber in Rom gesetzt haben: *Hic est Lassus*, (Wortspiel: der Müde,) *qui lassum recreat orbem.* Sein köstliches Werk, die Busspsalmen, sind ursprünglich für Karl IX. geschrieben, der dadurch nach der Pariser Bluthochzeit Seelenruhe wiederzufinden hoffte etc. Eben so anziehend, wenn auch bekannter, ist, was über Händel gesagt wird, wobey uns noch besonders freut, dass der für den Herzog von Chandos geschriebenen zwölf Anthems und des Dettinger *Te Deum* ruhmvolle Erwähnung geschieht; denn eben diese herrlichen Werke sind in Deutschland fast gar nicht bekannt, und ohne Hillers Ausgabe des vortrefflichen Utrechter *Te Deum* läge wohl auch dieses bey uns todt. Und liegt es nicht dennoch, gewissermaassen? Wo giebt man's, öffentlich nämlich und in der Kirche, wohin es gehört?

VII. *Ueber Vielseitigkeit.* „Einseitigkeit, diess Leiden, findet sich überall, selbst da, wo sie dem Befangenen eine wahre Qual seyn muss.“ Politisches Beyspiel, das wir — nicht wiederholen wollen. Anwendung auf Musik. „Händelianer wollen nichts von Mozart wissen, Mozartianer nichts von Händel, Bachianer nichts von Marcello; und dabey muss das Schlechte jedes Lieblingsmeisters musterhaft seyn, weil die blinde Anbetung leichter ist, als das durchdachte Urtheil.“ Eben so mit den verschiedenen Stylen. „Warum wollt ihr, wenn ihr vor ein, mit den manchfaltigsten Blumen besetztes Land gestellt werdet, nur an der Einen hängen bleiben, und, statt euch einen schönen Strauss aus vielen zu bilden, über der Einen alle anderen verachten?“ Kleingeistigkeit! Engbrüstigkeit! oft auch leerer Dünkel und pedantische Eitelkeit! „Das ist ja grade das Unendliche einer vollendeten Musik, dass sie Gemüth und Herz in allen Beziehungen anregen, läutern und veredeln kann.“ Diese Einseitigkeit erscheint auch als National- und sogar als Local-Stolz. „In den neuesten Zeiten, als die Deutschheit, zwar mehrentheils mit dem besten Willen, aber selten mit Geschmack und Ueberlegung, ein Gegenstand einheimischer Anbetung ward, hat jenes Uebel noch sehr zugenommen; und ich kenne recht ehrenwerthe junge Männer, welche von nichts, als deutschen Gemälden und Tonstücken wissen wollen.“ Wir kennen ihrer auch; und gleichfalls ehrenwerthe, zum Theil nicht einmal mehr junge Künstler dazu. „Diese gutgemeynte Schroffheit mag recht passlich seyn, wenn man das Schwert gegen die Ausländer gezogen hat; aber im Fach der Künste und Wissenschaften ist sie Unsinn, und vor Allem im Fach der Musik.“ (Der Seitenhieb auf Naumann S. 99. that nicht Noth, hätte auch wohl so scharf nicht geführt werden sollen.)

VIII. *Ueber Verdorbenheit der Texte.* „Die Musik hat keinen bessern Gehülfen, als ein gutes Wort. Denn zweckmässige Texte stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter ausbilden soll; und wenn ihr schlechte Texte wählt, so seyd ihr eben so albern, als wenn ihr einem schönen Mädchen statt eines Rosenkranzes einen Topf aufsetzt.“ Von der Oper will der Verf. nichts sagen. Wie es jetzt um sie stehe, könne man nichts Gelinderes, meynt er, an sie richten, als die Frage des Holländers an den Bräutigam seiner Tochter: Habt ihr schon geraset, oder müsst ihr erst rasen? Er spricht von ernster, dem Wahnsinn eines geschmacklosen Modevolkes weniger unterworfener Musik. Was gegen Klopstock gesagt wird, finden wir gerecht: doch können wir den

Originaltext des *Stabat mater*, wie sehr wir ihn achten und lieben, so hoch nicht stellen. Ausser den vielen Wiederholungen, (dem Sinne nach) ist er doch weit schwächer, als das *Dies irae* und manche andere Gesänge der ältern Kirche. Desto unbedingter stimmen wir dem bey, was über die Texte zu den vom Verf. angeführten Compositionen Beethovens gesagt wird, und zu dem, was über Mozarts *Misericordias* folgt, haben wir nur als Milderung hinzuzusetzen, dass diess Stück von dem Meister gar nicht für die Aufführung geschrieben, viel weniger herausgegeben wurde, sondern blos eine musikalische Uebung seiner selbst im Kirchenstyl war und seyn sollte, wozu er nach den ersten den besten Worten, gleichsam wie bey Solfeggien nach blossen Vocalen, griff. Freilich wäre es besser gewesen, es wären ihm für diese seine Musik passendere Worte eingefallen. Das blos als Musik so treffliche Stück wurde Mozarten durch Abschreiber entwendet und so in die Welt gebracht.

IX. *Ueber Singvereine.* Dies ist einer der ausgezeichnetsten Aufsätze des Werkchens, und in jeder Hinsicht Lesern aller Art bestens zu empfehlen. Den öffentlichen Concerten möchte nie völlig genügend geholfen werden können, sagt der Verf. Wo alle Welt Sitz und Stimme hat, und wo Jeder für sein Geld auch etwas Erquickliches haben muss, da kann das Klassische nicht ganz gedeihen. Doch sollte und könnte auch dort für ernste Vocalmusik mehr geschehen, selbst, damit der Geschmack allmählig gebessert würde. Am meisten kann aber die tiefere Musik in Privat-, besonders in Sing-Vereinen gefördert werden, wenn sie sich vom grossen Publico entfernt halten und ihre stille Selbstständigkeit zu schützen wissen. Will nun ein Singverein eine Kunstschule seyn, so muss sein Zweck blos auf das Klassische gerichtet bleiben. Die erste Bedingung eines solchen Vereins ist, dass man die Mitglieder mit Verstand wähle. Schon veredelte Kunstfreunde müssen zunächst sich verbinden und die volle Lust und Liebe zur ächten Kunst wach erhalten. Ein Singabend muss mithin höher gehalten werden, als alle gewöhnlichen Thee- und Essgesellschaften. Treten Gute und Schlechte unter einer gemeinen Direction regellos zusammen, so ist vielfache Nachgiebigkeit nothwendig, die Effectgier dringt auch hier ein etc. Zweytes Haupterforderniss: eine reiche musikalische Bibliothek. Auch die edelste Musik stumpft leicht durch ein stetes Einerley ab; man trägt sie dann gemeiner vor etc. Man stelle die verschiedenen Meister in ihren auserlesensten Sachen gegen einander; man leide niemals das unbedingte Vorherrschen Eines Styls, Eines Meisters, Einer Nation; man gebe, neben den vierstimmigen Sachen, ein- zwey- dreystimmige durch alle verschiedenen Stimmen, besonders aber acht- und mehrstimmige, weil man da die Steigerung nicht blos durch mehr gespannte Stimmen, sondern einfach durch eine wachsende Macht hervorbringen kann etc. Geduld dabey! denn bey unserer musikalischen Vorbildung und Verbildung bekömmt man in der Regel nicht den Reinen und Unbefangenen, sondern den Befangenen in die Schule, und da will Manches Anfangs gar nicht einleuchten, was nachher entzückt etc. Das Wichtigste ist die Wahl eines tüchtigen Directors, welcher das Klassische kennt, Partituren zu handhaben weiss und in keiner Hinsicht eigener oder fremder Eitelkeit fröhnt. — — Man schliesse die Oper, wenigstens die neue, gangbare Oper, ganz aus; so viel Genievolles theilweise auch darin zu finden ist. Die Ursachen, die der Verf. anführt, sind gut; die, in dem oben angeführten Aufsatze von Rochlitz angegebenen sind besser: in der Hauptsache stimmen beide Verfasser, wie auch in mehren vorhergehenden Punkten, überein. Vier Gattungen soll man sich nach unserm Verf. für seinen Singverein vorbehalten: ächte Urchoräle der verschiedenen Kirchen, die griechische mit eingeschlossen; grössere Werke, welche zum reinen Kirchenstyl gehören; Oratorien und Motetten, also auch die vielen Kirchensachen, welche im lebendigen Styl geschrieben sind, ohne gemein zu werden; auserwählte alte Nationalgesänge der verschiedenen Völker der Erde. Diese Vorräthe sind nie zu erschöpfen. — —

Wir wünschen nicht, dass das Büchlein von Vielen gelesen werde; denn das wird ohnehin geschehen: sondern dass, die es lesen, es ernstlich zu Kopf und Herzen nehmen, und von dem, was sie als wahr und gut anerkennen müssen, im Leben Gebrauch machen. Den Kennern der Tonkunst — denen nämlich, die es wirklich sind und nicht blos so titulirt werden — hat der Verf. nichts Neues gesagt: aber für diese hat er auch nicht geschrieben; denn sonst hätte er, der in anderen Fächern so umfassend und strengwissenschaftlich, wie irgend Einer, seine Gegenstände durchzuführen vermag, diess wohl auch hier gethan und

die Sache gleich anders angegriffen. Dagegen hat er für Musiker und Dilettanten, die nur nicht blos geigen, pfeifen und Klavier hacken, sondern auch hören, und zwar auch auf vernünftige Vorstellungen hören wollen, gerade genug gesagt, um sie aufmerksam zu machen und vorzubereiten; für diese hat er auch, wie uns scheint, gerade den rechten Ton getroffen und festgehalten.

Nachrichten.

Zürich. Unsere letzten Winterconcerte waren sehr zu loben. Die Direction sparte keine Sorgfalt und Kosten, um sie zu heben. *Das unterbrochene Opferfest* eröffnete im ersten Concerte würdig die Reihe der musikalischen Genüsse. Dem. Hardmeyer (Myrrha) zeichnete sich vorzüglich aus. Dem. Hirzel (Elvira) befriedigte um so mehr, als sie, um keine Störung zu verursachen, diese vakant gewordene Rolle in wenig Tagen einstudirt hatte. Die Gefälligkeit dieser ausgezeichneten Liebhaberin wurde dankbar anerkannt. Auch Hr. Arter (Murney), Hr. Schulthess (Mafferu) und Hr. C. Hirzel (Oberpriester) waren sehr brav, und da zugleich die Chöre tüchtig eingeübt waren, so wurde das Ganze mit vielem Beyfall aufgenommen.

Zweytes Concert: Symphonie in F von Ries; *Gruss an die Schweiz,* Tenor-Scene von Blum, mit Instrumentation von C. von Blumenthal, mit vielem Gefühl von Hrn. Arter vorgetragen; Concertino für Oboe von Braun, mit welchem Hr. Sprüngli sehr gefiel. Möge dieser einheimische bescheidene Künstler uns erhalten werden. Den zweyten Akt füllten die herrlichen Zwischenakte zu Göthe's *Egmont* von Beethoven mit deklamatorischer Begleitung von Fr Mosengeil aus. Fräulein Hirzel sang Clärchens Lied mit der ihr eigenen Anmuth. Hr. Lips, der bekannte Kupferstecher, löste befriedigend die schwierige Aufgabe der Deklamation.

Im dritten Concerte hörten wir die Symphonie No. 8. von Beethoven, Arie aus *Matilda* von Rossini, „Piange il mio ciglio," von Dem. Hardmeyer, mit sehr viel Geschmack vorgetragen, und ein schönes Flöten-Concert von Keller, gespielt von dem eidgenössischen Stabshauptmann Hrn. Finsler. Die Ouverture aus *Sulmona* von Lindpaintner eröffnete die zweyte Abtheilung, in welcher Madame Näf mit einer Cavatine aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, und Hr. Musikdirector von Blumenthal mit Violin-Variationen von Lafont uns erfreuten; die Schluss-Scene, Nachtmusik von Theuss, wollte nicht recht in den Concertsaal passen; sie wäre wohl eher in einem Studentenkränzchen an ihrem Platze gewesen.

Das vierte Concert brachte uns die Symphonie von Mozart in Es, die Ouverture zu *Fidelio* von Beethoven, und zwey Arien von Mercadante und Rossini, worin Frau von Blumenthal ihre fortgeschrittene Kunstfertigkeit zeigte; ferner das schöne Trio für Pianoforte von Beethoven Op. 11, von Dem. Schulthess von Hottingen, ihrem Bruder und Hrn. v. Blumenthal ausgeführt; Hr. Sulser blies darauf meisterlich ein Adagio und Rondo für Flöte von Tulou; den Schluss machte der in *Helvetia* umgetaufte Triumph-Chor von Spontini, das Lieblingsgeschmetter des hiesigen Publikums.

Fünftes Concert. Symphonie von Haydn in Es und Ouverture von B. Romberg in D. Madame Näf sang die Cavatine von Mercadante „Giusto ciel" mit vieler Anmuth, und Fräulein Hirzel die Scene aus *Otello* von Rossini „Che smania," mit grosser Kunstfertigkeit; beyde Damen sangen noch das Duettino aus *Otello,* „Vorrei che il tuo" und Madame Näf zum Schluss, *Sehnsucht nach* — und *Abschied von dem Rigiberge,* beydes liebliche Gedichte von Fräulein Hirzel mit eben so lieblichen Melodieen von Liste. Hr. Ott-Imhof blies das erste Clarinett-Concert von Spohr mit seiner bekannten Virtuosität, und der Kapellmusiker Ostükkenberg spielte ein Violin-Concert von Kreutzer.

Sechstes Concert: Symphonie von Krommer und Ouverture zu *Prometheus* von Beethoven. Dem. Hardmeyer sang eine Arie und Variationen von Carafa und Hr. Schulthess die Bass-Arie aus *Maometto* von Rossini mit gleichem Beyfall; später folgte das schöne Quintett „Sento, o Dio" aus *Così fan tutte* von Mozart. Als Instrumental-Solo hörten wir ein Potpourri für zwey Waldhörner über verschiedene Themen aus dem *Freyschütz* von L. Leye, von Hrn. Major Schweitzer und Hrn. Nerling mit vieler Reinheit und Sicherheit geblasen. Den Freunden der begleiteten Deklamation ward ferner Schillers *Gang zum Eisenhammer* mit Musik von B. A. Weber zum Besten; Hr. Lips deklamirte sehr hübsch, das Orchester ging sehr gut zusammen; der Kirchenchor hätte besser seyn können, doch gefiel das Ganze.

Für das siebente Concert war die Symphonie

von Mozart in C und anstatt einer Ouverture *die Heuernte*, ländliche Scene für vollständige Harmonie, von Spaeth, gewählt. Das letztgenannte besonders im Zusammenstimmen und Reinblasen der vielerley Clarinetten, Flöten, Piccolo-Hörner u. s. w. schwierige Werk ist eine neue liebliche Gabe des genialen Tonsetzers, und wurde mit vielem Vergnügen aufgenommen. Als Gesangstücke hörten wir ausser Rec. und Aria von Nasolini „Sento la fiamma," die prächtige Scene aus *Titus* „Ecco il punto" mit obligatem Bassethorn, von Dem. Hardmeyer und Hrn. Ott-Imhof; Hr. Hirzel blies mit vieler Gewandtheit das schöne Fagott-Concert von Mühling, nnd Hr. von Blumenthal gab uns Rode'sche Violinvariationen, welche nichts zu wünschen übrig liessen.

Die erste Abtheilung des 8ten Abonnement-Concerts bestand aus der Symphonie No. 2. von Beethoven, Arie von Coccia (Madame Näf) und Variationen für Oboe von Hummel (Hr. Sprüngli), welchen sämmtlich rauschender Beyfall zu Theil wurde. Im zweyten Theile hörten wir: Ouverture, Introduction und Arie, Terzett: „Freundschaft möge uns", Fischer-Chor, Duetto mit Violin-Begleitung: „Ich muss es euch gestehn" und Finale des ersten Akts von Conradin Kreutzers neuster Oper „*der Taucher*." Diese melodieenreiche Composition wurde mit der lebhaftesten Freude aufgenommen. Dem. Hardmeyer entzückte allgemein, besonders durch die Scene und Aria „Aber jener Berge Spitzen," und das Ganze wird mit Vergnügen mehrmals gehört werden.

Als würdiges Finale der gewohnten jährlichen Leistungen des hiesigen Musikvereins, schloss deren Cyclus das geistliche Concert am Charfreytage. Auch hier musste Rossini sein loses Spiel treiben, indem im ersten Akte mehre Stücke aus dessen *Moses in Egypten* vorkamen; doch gesteht Ref. dass besonders das Quintett mit Harfe, „O Himmel deine Güte," die Aria der Amaltea „Dahin ist meine Ruhe" und das Gebet „Von deinem Sternenthrone," nicht unpassend gewählt waren. Der zweyte Akt wurde mit der Cantate von Schulz über ein Haydn'sches Andante „Denk ich Gott an deine Güte" eröffnet. Nachher folgte *Miriam und Debora*, eine heilige Betrachtung am Charfreytage aus dem *Messias* von Klopstock, für zwey Soprane, von Liste, von den Demoisellen Hardmeyer und Hirzel mit Kunst und Empfindung vorgetragen. Wir wünschen dem geschätzten Componisten Glück zu diesem ausgezeichneten Werke. Nach einem Larghetto von Beethoven sang Dem. Hardmeyer noch die schöne Arie aus Mozarts Oster-Cantate „Fleuch den düstern Todeshügel" und zum Beschluss des schönen Abends wurde das Halleluja aus dem *Messias* von Händel gegeben. — Es war eine würdige Charfreytags-Feyer.

Mit ausserordentlichen Concerten wurden wir diesen Winter ziemlich reich begabt. Unser Mitbürger Herr Zeugheer, mit seinen Freunden Wex, Bader und Lidl (sämmtlich Tonkünstler aus München) eröffnete die Reihe derselben. Die vier jungen Musiker sind im Quartettspiel meisterhaft eingeübt, und singen auch zur Aushülfe recht brav zusammen. Hr. Zeugheer (erste Violine) ist zudem ein gewandter Solospieler und berechtigt zu guten Hoffnungen, als Componist; wir hörten von ihm eine Ouverture; Hr. Lidl trug Variationen für Violoncell mit angenehmem Ton und vieler Fertigkeit vor. Wir wünschen den bescheidenen Künstlern, die zusammen ihr Glück in der Welt suchen wollen, überall freundliche Aufnahme.

Am 25sten Januar 1825 gab Hr. Musikdirector von Blumenthal Concert, und erntete lauten und gerechten Beyfall in dem Violin-Concerte No. 6. von Lafont und in Variationen von Mayseder. Seine Gattin sang eine Arie aus der *Donna del Lago*, von Rossini, eine Cavatine von Paccini und in mehren Chorstellen aus *Euryanthe* die Solo-Gesänge mit vieler Anmuth und lobenswürdiger Fertigkeit.

Mit gleicher Theilnahme wurde das bald darauf folgende Concert unserer Mariane Hardmeyer aufgenommen. Die immer vorwärts strebende Künstlerin erfreute uns durch eine Arie von Generali, eine neue Scene von Stunz „Adun ridente aspetto" und Variationen über: O dolce concento, von Pucita. Der übrige Theil des Concertes war zweckmässig ausgefüllt.

Einen Monat später hörten wir den Künstler auf der Mundharmonika, Hrn. Eulenstein von Heilbronn.

Gleich nach ihm trafen zwey Prager Virtuosen, Hr. Professor Janusch, Flötist, und Hr. Swoboda, Harfenspieler, ein. Ref. wurde gehindert, ihrem Concerte beyzuwohnen, jedoch sollen sie so sehr gefallen haben, dass man ihnen mit dem wenige Tage später eingetroffenen Königl. Kammermusiker Hr. Täglichsbeck von München ein zweytes Concert

arrangirte, welche Auszeichnung hier selten Künstlern zu Theil wird. Hr. Täglichsbeck, welcher seine Violine mit glänzender Kunstfertigkeit behandelt, fand ausgezeichneten Beyfall. Auch Hrn. Janusch's Flötenspiel ist zu loben: er fand nicht weniger Theilnahme. Der Harfenist Swoboda wurde ebenfalls mit lautem Beyfall aufgenommen, ist aber den beyden andern Concertgebern nicht gleichzustellen; er spielt (obgleich auf einer Harfe ohne Pedal) doch mit ausgezeichneter Schnelligkeit, nimmt es aber mit der Reinheit nicht immer so ganz genau.

Kurze Anzeigen.

Doppelchor mit figurirtem Choral und Fuge — — von J. J. Behrens. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 10 Gr.)

Der Verf., Organist und Gesanglehrer in Hamburg, ein Schüler des verstorbenen, ehrenfesten Schwenke, widmet diese Composition den Gesang-Vereinen dieser seiner Vaterstadt; und diese Vereine, wie sie überhaupt unter die vorzüglicheren in Deutschland gehören, zeichnen sich noch besonders durch Anhänglichkeit an ernste, würdige, kunstvolle Musik alter und neuer Zeit aus. Diesen durfte er nichts Unbedeutendes darbringen; und er hat ihnen auch nichts Unbedeutendes dargebracht. Das kleine Werk bestehet aus zwey Sätzen: einem Doppelchore, dessen erste Abtheilung den Choral vierstimmig ausführt (Herr, wir singen deiner Ehre etc. Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme etc.), die zweyte sanft, aber ernst figurirte vierstimmige kurze Sätze zwischen den Zeilen vorträgt: hierauf folgt die vierstimmige Fuge. In der Choralmelodie wünschten wir die von manchen Gemeinden angenommenen Bassschlüsse, wie in der zweyten Zeile das E (ganze Note) statt des ächten Cis-H (halbe Noten) nicht beybehalten und so gewissermaassen autorisirt zu sehen. — Uebrigens ist die Harmonie einfach, fliessend und gut; und das ist sie auch in jenen Zwischensätzen, wo zugleich die Melodie, wenn auch nicht eben eigenthümlich, doch angemessen, erfunden ist. Die Fuge zu den Worten aus dem Choral: Gott ist die Liebe von Ewigkeit zu Ewigkeit, Halleluja, Amen — hat ein pathetisches, kräftiges, auch leicht zu fassendes Thema, das in der Folge überall gut hervortritt. Die Ausarbeitung ist so einfach, als diese Gattung, soll sie Werth bekommen, zulässt, dabey streng gehalten, ohne fremdartiges Beywerk, leicht zu übersehen, leicht auszuführen, nicht zu lang, und so von sehr guter Wirkung. So sehr sich der Verf. seltener, schwieriger Combinationen enthält, so zeigt er doch, dass er der Kunst der Fuge nicht wenig mächtig ist, und auch recht wohl weiss, was in ihr unsere jetzige Zeit verträgt; ja, wir leugnen nicht, dass er uns hier noch mehr in seinem Fache zu seyn scheint, als im ersten Satze, der zwar nicht zu tadeln ist, aber doch vielen ähnlichen Arbeiten älterer Meister, z. B. der Bache, des Krebs, des Homilius u. A., in ihren Motetten u. dgl. nicht gleichkömmt. Das Werkchen ist sehr gut in Partitur gestochen.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes, comp. — — par Charl. Grenser. Oeuvr. 1. No. 1, 2, 3. Leipzig, chez Probst. (Pr. jed. No. 20 Gr.)

So weit das Beywort grand auf Flötenduetten überhaupt anwendbar ist, ist es auf diese anzuwenden. Sie sind in den Melodieen nicht, wie so viele Flötenduetten, tändelnd oder faselig, sondern von Interesse und Gehalt; in der Harmonie, so weit auch davon hier geredet werden kann, nicht gemein, sondern anständig; übrigens im Ausdruck mannichfaltig, an Figuren reich, ziemlich schwer auszuführen, und lang bis zur Anstrengung für beyde, besonders für den ersten Spieler. Der Verf. beweiset sich als einen erfahrnen Musiker und einen tüchtigen Flötisten; und wenn diess das erste Werk ist, das er drucken lässt, so ist es gewiss nicht das erste, das er geschrieben hat. Lehrer mit ausgezeichneten Schülern, und Liebhaber von beträchtlicher Geschicklichkeit werden sich damit gut unterhalten und nützlich üben. Der Stich ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. №. 28. 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

I. Ueber Dies irae, dies illa etc.

Wenn auch bereits hinlänglich, wie es bis jetzt noch nicht ist, über jedes für Wissenschaft und Kunst wahrhaft Wichtige aus den mönchischen Zeiten, namentlich über die Lieder des Mittelalters und ihre Verfasser, gesprochen worden wäre: so sind diese Erörterungen doch nur in kirchengeschichtlichen oder bloss hymnologischen Werken, oder auch in solchen Schriften zu finden, die theils ihres Alters und ihrer Sprache wegen wenig gelesen, theils ihrer Seltenheit halber nicht Jedem zugänglich sind, am wenigsten aber von Künstlern und Componisten beachtet werden können, deren Thätigkeit von ganz anderen Dingen fest gehalten wird. Es können ihnen aber Texte, die so oft in Musik gesetzt worden sind, und immer von neuem wieder Männer aus den verschiedensten Völkern zu heiligen Werken begeistern, wie es der unsrige in so hohem Grade gethan hat, unmöglich gleichgültig seyn. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Gegenstande, den der Künstler zu bearbeiten unternimmt, hat ihm und der Welt gewiss nie Nachtheil, wohl aber manchen Vortheil gebracht. Und so glaube ich denn nichts Unnützes zu thun, wenn ich ihnen das Bedeutendste über die berühmtesten, besonders noch jetzt in der katholischen Kirche gesungenen Lieder des Mittelalters aus alten und neuen Schriften zusammentrage, und es mit kurzen zur Sache gehörigen Bemerkungen und (so oft es des Mangels und der Wichtigkeit wegen nothwendig scheint) mit Uebersetzungen begleite. Aus welchen Quellen und neueren Schriften meine Nachrichten vorzüglich geschöpft worden sind, will ich für diejenigen, die gern selber nachsehen und vergleichen, genau angeben; und damit man sich darauf verlassen könne, sollen nur solche angezogen werden, die ich selbst, wie es sich eigentlich jederzeit gehört, nachgesehen habe.

Bey weitem das Meiste der Nachrichten über Dies irae u. s. w. ist aus Gottl. Chr. Fr. Mohnike's Kirchen- und literarhistorischen Studien und Mittheilungen geschöpft, deren erstes Heft 1824 in Stralsund herausgekommen ist. Eine der Hauptquellen dieses und ähnlicher Gegenstände ist der Minorit Lukas Wadding, dessen Werke sich auf der Rathsbibliothek in Leipzig vollständig vorfinden, die ich, da sie Hrn. Mohnike nicht zur Hand waren, zu benutzen nicht unterlassen durfte. *) Was sonst noch für Werke zu Rathe gezogen worden sind, wird sich im Verlaufe der Darstellung zeigen.

Ueber die innere Trefflichkeit des Gedichts ist nur eine Stimme, so dass es genug seyn wird, wenn ich die Leser an die bekannten und gerechten Lobsprüche erinnere, die Herder, namentlich in der siebenten Sammlung seiner Briefe (im 82sten) ihm spendete. Solchen Ruhm fand es auch schon kurz nach seinem Entstehen, so dass sogar die verschiedensten Mönchsorden sich um die Ehre stritten, den damals bereits nicht völlig gewissen Verfasser den Ihrigen zu nennen. Vorzüglich thaten diess die beyden in Mancherley sich befeindenden Franciskaner und Dominikaner, deren Wesen, obschon in der äussern Hauptidee, von Almosen zu leben, sich gleich, der gänzlichen innern Verschiedenheit ihrer Urheber wegen, in Vielem verschieden, ja entgegengesetzt sich zeigen musste. Auch die Augustiner traten unter den Mitbewerbern auf und suchten ihren Augustinus de Biella, jedoch ohne hinreichenden Grund, als Verfasser geltend zu machen; und

*) Er schrieb *Bibliotheca script. ord. minor.* und *Annales minorum* und war einer der grössten Kenner der Geschichte seines Ordens. Er wurde zu Waterfoord (Portlairghe) in Irland von angesehenen, frommen Aeltern am 16ten October 1588 geboren und starb zu Rom 1657 am 18ten November im 70sten Jahre seines Alters.

so mehre. Rambach im ersten Theile seiner schätzbaren christlichen Anthologie und Mohnike stimmen mit den meisten neueren Hymnologen, nach dem Ausspruche des eben angeführten Luk. Wadding, dahin, dass Thomas von Celano, wenigstens am wahrscheinlichsten, Verfasser des *dies irae* sey. Der gelehrte Gerbert, dessen Buch über die heilige Musik *) auch mehr genannt als gelesen wird, schützt sich gegen anders Meinende, indem er gleichfalls den Thomas von Celano Verfasser unsers Hymnus nennt, durch ein vorsichtiges „man glaubt". Einen listigen Beweiss, dass mindestens kein Dominikaner das Gedicht geschrieben haben könne, giebt Mohnike. Er sagt: der Dominikanermönch Sixtus Senensis nennt den Rhythmus unseres Liedes inconditus d. h. ungebildet, unschicklich u. dergl. Das würde er, fährt jener fort, gewiss nicht gethan haben, wenn er einen Bruder seines, und nicht vielmehr des feindlichen Ordens für den Verfasser hätte halten können. Ferner wird von einer Marmorplatte gesprochen, auf der das Gedicht eingegraben ist. Sie befindet sich nach Rambachs Angabe bey einem Crucifix in der Kirche des heiligen Franciscus zu Mantua, wovon weiter unten Einiges berichtet werden muss. Die triftigsten Gründe sind also allerdings für den Franciskaner Thomas von Celano. Was man vom Verf. weiss, ist hauptsächlich folgendes:

Unser Thomas hat seinen Beinamen vom Städtchen Celano in Abruzzo, am See gleiches Namens gelegen. Er war einer der ersten Jünger des heil. Franciscus, mit dem er in vertrautem Umgange gelebt haben soll. Ob man ihn nun gleich unter den Hauptschülern des sonderbaren Heiligen, dessen Orden 1208 oder 1209 **) gestiftet wurde, nicht ausdrücklich genannt findet: so erscheint er doch bereits 1221, bey Gelegenheit der Errichtung eines Franciskaner-Ordens in Deutschland, als ein Mann von Bedeutung in seinem Fache, denn der deutsche Ordensminister Caesarius ernannte ihn zum Custos der Convente zu Mainz, Worms und Köln. Bis 1230 hat er auch den angeführten Custodien der deutschen Ordensprovinz vorgestanden, ist aber darauf wieder nach Italien zurückgekehrt und daselbst vom Papst Gregor IX, der unter andern wegen seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen den deutschen Kaiser Friedrich II. merkwürdig ist, aufgemuntert worden, das Leben des heiligen Franz, der bereits 1226 als ein überaus glücklicher Vater sehr vieler Mönche und Nonnen gestorben war, zu Nutz und Frommen der Gläubigen aufzusetzen. Seine Biographie des h. Franz, die er später noch vermehrte, führt den Titel *alte Legende*, wodurch sie von dem weit berühmteren Werke des heiligen Bonaventura, dem auch Einige das *dies irae* zuschreiben wollen, unterschieden wird. Des Bonav. Werk ist unter dem Namen der *grössern Legende* bekannt. Uebrigens wird wohl nicht leicht Jemand unsern Thomas mit seinem Zeitgenossen Thomas von Aquino verwechseln, der in einem Jahre mit dem seraphischen Lehrer, wie man den heil. Bonav. nannte, gestorben ist, nämlich 1274. Das Todesjahr des unsrigen lässt sich so leicht nicht ausmitteln. Wenigstens darf ich sagen, dass ich keine Mühe gescheut habe, um auch in dieser Kleinigkeit zur Gewissheit zu kommen: es hat sich aber nirgend eine befriedigende Auskunft finden lassen wollen. Im vierten und fünften Theile der Waddingischen Annalen der Geschichte der Minoriten sind in den sehr genau gearbeiteten Registern wohl Viele dieses Namens, nur nicht Thomas von Celano angeführt. Eben so wenig hat eine fleissige Durchsicht dieser Foliobände ein erwünschtes Resultat gegeben. Da er unter die ersten Schüler des heiligen Franz von Assisi gezählt werden muss, der auch im vertrauten Umgange mit jenem gestanden haben soll: so habe ich auch den ersten Theil noch zum Ueberfluss gehörig durchgesehen: aber auch hier schweigt Wadding von ihm. Er kann also unter die ersten Hauptschüler des bald weit verbreiteten Mendicantenordens schwerlich gehört haben, ob er schon noch zu Lebzeiten des heiligen Franz sich dem Orden zugesellt haben muss, wie oben erzählt wurde. Nur in der Bibliothek der Schriftsteller der Minoriten schreibt Wadding, dass Thomas von Celano um das Jahr 1250 geblüht hat. Auch in dem grossen vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste u. s. w., das Zedler in Halle in 65 Bänden 1745 verlegte, steht nichts weiter, als dass sein Leben des heiligen Franciscus im Cistercienser-Kloster Longuepont, im Gebiete Soissons handschriftlich aufbewahrt wird. Uebrigens werden ihm von Wadding noch zwei Lieder zugeschrieben: *Fregit victor virtualis*, und *Sanctitatis nova signa* u. s. w.

Wir gehen zum Text des Liedes *dies irae* über.

Das Gedicht selbst hat mehre Veränderungen erlebt, was geistlichen Liedern, wohl auch zuweilen

*) *de cantu et musica sacra* Theil 2. p. 27.

**) *Pragmat. Gesch. der Mönchsorden.*

unnöthiger Weise, zu widerfahren pflegt. In Ansehung unseres Liedes sind drey von einander abweichende Haupttexte zu unterscheiden, der Hämmerlinische, der kirchliche und der wahrscheinliche Urtext. Der erste ist für unsern Zweck am wenigsten wichtig. Es ist hinlänglich, davon nur so viel auszuheben: Felix Hämmerlin (Malleolus) war Cantor am grossen Münster zu Zürich, ein durch seine Gelehrsamkeit nicht minder, als durch seine schwere, von Franciskanern besonders ihm sehr drückend gemachte Gefangenschaft merkwürdiger Mann, der nach vieljähriger Haft auch im Gefängnisse zu Lucern 1457 gestorben ist. Er mag sich wohl zu seiner eigenen Erbauung zu dem ihm theuern Liede einige Strophen hinzu gedichtet haben, aus welchen hernach der Schluss des Liedes, wie er jetzt ist, zusammengereiht seyn dürfte.

Die kirchliche Recension, oder der jetzt herrschende Text, verdient aber etwas genauer mit dem Mantuanischen, auf der Marmorplatte befindlichen, verglichen zu werden. Ob sich diese Inschrift noch jetzt zu Mantua vorfindet oder nicht, darüber schweigen die Reisebeschreiber. Es ist aber im siebzehnten Jahrhunderte eine Abschrift davon genommen worden, die sich, nach Hrn. Prediger Mohnike, in einer handschriftlichen Sammlung erhalten hat, die der Bürgermeister zu Stralsund, Christian Ehrenfried Charisius unter dem Titel: *Todesgedanken* theils selbst verfertiget, theils abgeschrieben hat. Sie unterscheidet sich vom gewöhnlichen Texte gleich durch den Anfang. Man liest da vier Einleitungsstrophen, die in dem für die Kirche bearbeiteten weggeblieben sind. Nun fing sich aber im vierzehnten Jahrhunderte bereits das in der Kirche zum Todtenamte gebrauchte Lied mit *dies irae* an. Wäre aber die Inschrift der Platte nicht älter, als die Festsetzung des kirchlichen Gebrauches, so wäre kein Grund vorhanden, warum man von demselben in einer Kirche hätte abweichen sollen. Und darum hält Mohnike mit Recht den Text der Mantuanischen Platte für den ursprünglichen; anderer Gründe nicht zu gedenken. Die vier Anfangsstrophen lauten nach Charisius angeführten Todesgedanken so:

1) Cogita, anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de coelis.

2) Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.

3) Dies illa, dies irae,
Quam conemur praevenire,
Obviamque Deo ire,

4) Seria contritione,
Gratiae apprehensione,
Vitae emendatione;

Nun erst folgt die Strophe, mit welcher die kirchliche Aenderung des Gedichts anfängt:

5) Dies irae, dies illa etc.

Hr. Prediger Mohnike hat sie so übersetzt:

1) Rüste, Seele, dich, zu sehen,
Wie, wenn aus des Himmels Höhen
Christus kommt, du wirst bestehen.

2) Wenn der Herr erscheint und richtet,
Was du Gutes hast vernichtet,
Was du Böses hast verrichtet.

3) Jener Tag, der Tag der Rache,
Sieh, er naht, er naht, erwache!
Dass zu Gott du kommest, mache!

4) Reuig fühl' der Sünde Schaden,
Fest ergreif' das Wort der Gnaden,
Wende dich zu bessern Pfaden.

Da sie sich aber für den Gesang unter andern darum nicht recht eignet, weil sie dem Sinne nach in der ersten Strophe eine Zeile zu sehr in die andere zieht und dadurch entweder dem Rhythmus oder dem grammatikalischen Zusammenhange nachtheilig wird, was darum, dass es öfter vorfällt, in musikalischen Gedichten noch nicht gut heissen kann: so habe ich eine andere versucht, die ich hier gebe, ohne sie, wie es sich von selbst versteht, als eine völlig gelungene ansehen zu wollen; ich gebe sie, damit man die Wahl habe. Hier ist sie:

1) Denke, wie du willst bestehen,
Kommt Er, in's Gericht zu gehen,
Er, vor dem auch Fromme flehen.

2) Wann dich wird der Richter fragen:
Was kannst du dem Heil'gen sagen,
Wenn die Thaten dich verklagen!

3) Lass, o lass vom Tag der Schrecken,
Dir die sich're Seel' erwecken,
Dass die Huld dich möge decken.

4) Wende dich vom Sündenleben;
Sorge, seiner Gnad' ergeben,
Wie du magst zum Heile streben.

Nach diesen vier Einleitungsstrophen folgt erst das Lied, wie es die kirchliche Autorität, besonders nach dem tridentinischen Concilium festgesetzt hat, wie es in einem römischen Missale 1567 bekannt

gemacht worden ist. Die verschiedenen Lesarten im Laufe des Gesanges betreffen nur einzelne Wörter, die ziemlich gleichen Werth haben und in diese Darstellung grösstentheils nicht gehören. Am Schlusse weichen aber beyde wieder weit von einander ab. Die Mantuanische Platte hat folgende Schlussstrophe, wofür sie die drey letzten des kirchlichen Textes nicht hat. Nach den Worten: Voca me cum benedictis heisst es:

Consors ut beatitatis
Vivam cum justificatis
In aevum Aeternitatis.

Amen!

Mohnike's Uebersetzung:

Dass des Himmels Seligkeiten
Mich erfreun mit den Geweihten,
In dem Lauf der Ewigkeiten.

Die meine:

Aller Schuld durch dich entnommen,
Lass zum Jubel deiner Frommen,
Lass auch mich, Erbarmer, kommen.

Die beyden Schlussstrophen des gewöhnlichen Textes sind offenbar von einer spätern Hand, denn es fehlt ihnen der diesem Liede fast nothwendige dreifache Reim, der, wie ein Uebersetzer sehr wahr sagt, mit drey geheimnissvollen Klängen, wie ein Hammer, an die Brust des Menschen schlägt. Es ist um so mehr zu bedauern, dass der Bearbeiter des kirchlichen Textes sich diese Erleichterung erlaubte, je deutlicher es mir zu seyn scheint, wie sehr der Mann es verstanden hat, ein offenbar, wie aus den vier Einleitungsstrophen erhellet, für einsame Erbauung geschriebenes Gedicht in ein für öffentliche Andacht wirksames umzuwandeln, was bekanntlich seine ganz eigenen Schwierigkeiten hat. Gerade die Weglassung der vier ersten Strophen, die einer stillen Betrachtung viel angemessener sind, als einer öffentlichen Andacht, gehört meines Erachtens zum Lobe der kirchlichen Recension. Eben der überraschende, mächtige Anfang: Dies irae, dies illa u. s. w. ergreift wie ein Donner des nahenden Gerichts die Seele und scheint mir ein Meistergriff des Bearbeiters zu seyn. Selbst die vielleicht nur zufällig entstandene Aenderung des teste Petro cum Sibylla, wie es die Mantuanische Inschrift hat, in teste David cum Sibylla hat etwas viel Grossartigeres in sich. Der Gedanke an ein jüngstes Gericht ist nämlich ein vom Erlöser selbst deutlich verkündeter. Dass nun seine Apostel, und namentlich Petrus, es bezeugen, ist dem Christen zu bekannt, als dass es ihm eine Verstärkung des Gedankens seyn könnte. Wenn aber David, der heilige Psalmist und königliche Seher des alten Bundes, mit der Sibylle als Zeuge angeführt wird: so wird dadurch die Grösse des Gedankens zu einer völlig allgemeinen erhoben, zu einer Sache, die nicht nur die Juden, sondern sogar auch die Heiden bereits geahnet haben. Wenn nun auch wirklich der Psalter Davids keine einzige Stelle enthält, die nach einer richtigen Erklärung unumstösslich gewiss vom jüngsten Tage handelt: so kann diess doch nicht für einen Beweiss gegen das Bessere der kirchlichen Lesart gehalten werden, denn als grosse Exegeten wollen und können ja die Lehrer und Sänger des Mittelalters keineswegs angesehen werden. Wenn also in Davids Psalmen Stellen vorkommen, die ohne grosse Gewalt darauf bezogen werden können: so war das ihnen und den Gemeinden vollkommen genug. Solche Stellen giebt es aber mehre, wie Hr. Prediger M. selbst anzeigt. Eine der kräftigsten Stellen, die auf ein jüngstes Gericht sich ihnen zu beziehen scheinen konnte, enthält unter andern der 13te Vers des 96sten Psalmes: „Der Herr kommt, er kommt zu richten das Erdreich. Er wird den Erdboden richten mit Gerechtigkeit und die Völker mit seiner Wahrheit."

In den noch übrigen sibyllinischen Büchern, die am wahrscheinlichsten theils von Juden einige hundert Jahre vor Christus, theils und am meisten von Christen in den ersten 5 Jahrhunderten nach Christus verfasst, und vom Sprachforscher May vor Kurzem noch mit sechs Büchern vermehrt worden sind, enthalten vorzüglich das 2te, 7te und 8te Buch viele hierher gehörige Stellen, von denen nur einige hier abgedruckt werden mögen.

1) Wenn nun erscheint des Verhängnisses Schluss und den Sterblichen allen
Dann sich nahet der Tag des Gerichts vom ewigen Vater,
Wird ereilen des Richters Gewalt die Sterblichen alle.
2) Schwer giebt Raum dem Glauben der Mensch. Doch sobald es sich nahen
Wird, das Gericht für Menschen und Welt, das der Ewige selber
Hält dereinst, dass Recht empfahe der Frevler und Fromme,
Dann wird feurige Flamm' und Nacht aufnehmen die Frevler:
Doch den Gerechten zu Theil wird wiederum werden das Erdreich;
Geist und Leben und Ruhm wird Gott verleihen denselben.

Am meisten war aber wohl dem Mittelalter das Orakel der Erythräischen Sibylle bekannt, das der erste Kirchengeschichtschreiber Eusebius (gest. 340) griechisch aufbewahrt hat. Darauf dürfte also wohl der Verf. des Liedes am wahrscheinlichsten gesehen haben. Da es aber ein Akrostichon ist, d. h. Verse, deren Anfangsbuchstaben gewisse Worte oder Namen bilden, wie hier die Worte: „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser;" so lässt sich's nur äusserst schwer deutsch wiedergeben; mir wenigstens hat es noch nicht so gelingen wollen, dass ich den Versuch mittheilen möchte.

Wir heben nun von den vielen Uebersetzungen, die das Lied erhalten hat, und die gleichfalls einen Beweiss von der Trefflichkeit desselben geben, die für uns wichtigsten aus. Die älteste ist eine plattdeutsche Nachbildung aus dem 16. Jahrhundert von Joh. Frederus (gest. 1562 zu Wismar) „Christus thokumpft is vorhanden." Unser lange Zeit gebräuchliches Kirchenlied von Ringwald, der wenigstens im Naumburger 1784 herausgekommenen Gesangbuche und im Niederlausitzer 1765 erschienenen, als Verf. genannt, und dessen Todesjahr auf 1558 gesetzt wird, (er ist 1531 geboren) verdient wohl einer dankbaren Erwähnung „Es ist gewisslich an der Zeit." Die Uebersetzung des Exjesuiten, Franz Xaver Riedel, hat sich unter den Katholiken nicht geringen Ruhm erworben. Herders Uebersetzung ist längst übertroffen, so wie die Uebertragung Hillers, die der bey Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur des Mozart'schen Requiem vorgedruckt worden ist, keinen grossen Werth mehr haben kann. A. W. Schlegeln, sagt Hr. Mohnike, gebührt der Ruhm, zuerst die drey Reime streng beybehalten und das Ganze vortrefflich wiedergegeben zu haben, den *Zoren* abgerechnet. Das ist aber ein Irrthum, der in solchen Dingen an und für sich verzeihlich, hier aber um so verzeihlicher ist, weil bey der Herausgabe musikalischer Werke immer noch zu vielfachem Nachtheil die Jahrzahl weggelassen zu werden pflegt. A. W. Schlegels Almanach, der diese Uebersetzung enthielt, kam 1802 heraus, und die Partitur des Mozart'schen Requiem war bereits bey langsamem Druck im May 1800 in der Breitkopf- und Härtelschen Handlung allhier vollendet. Nun ist aber die Uebersetzung des Hrn. Professor, C. A. H. Clodius, die durch und durch den dreyfachen Reim des lateinischen Gedichts wiedergegeben hat, diesem Werke vorgedruckt; folglich gebührt dem Hrn. Prof. Clodius diese Ehre. Wenn wir auch zugeben, dass beyde Uebersetzer fast zu einer Zeit Gedanken und Ausführung getheilt haben könnten: so bleibt es doch recht und billig, dass die redliche Bemühung des Einen neben des Andern allerdings verdienstvoller Bearbeitung nicht vergessen werde, um so weniger, da auch sie mit unter die besseren gezählt werden muss, besonders nach der neuen, noch nicht im Drucke erschienenen Umarbeitung derselben. Die dem Mozart'schen Requiem untergelegte ist aus dem Münchner katholischen Gesangbuche in 3 Theilen 1810. Sie ist von Ebeling. Weil aber in der eben angeführten Ausgabe des Mozart'schen Requiem bey Breitkopf und Härtel die Uebersetzung vom Prof. Clodius gleich zu Anfange abgedruckt steht: so wird von vielen wieder der Ebelingische Text für den des Hrn. Clodius angesehen, welchen Irrthum ich hiermit gleichfalls berichtige, damit jedem das Seine bleibt. Der, namentlich durch die Herausgabe Händelscher Werke verdiente Musiker, Hr. Clasing in Hamburg, hat den Text des Prof. Clodius der Bearbeitung Mozarts trefflich untergelegt, was ich gegen diejenigen berühre, die da meinen, er liesse sich auf Mozarts Musik nicht anwenden. Mohnike theilt uns eine alte aus der *epitome gradualis Romani seu Missarum Cantus pro diebus dominicis et festivis totius anni* etc. (Gratianopoli 1753) gezogene einstimmige Mönchsmelodie mit. Sie hat jedoch keine andere, als eine geschichtliche Bedeutsamkeit, und auch diese ist nicht gross, da die Art solcher Gesänge hinlänglich bekannt ist. Von ganz anderer Wichtigkeit würde es seyn, wenn ein glücklicher Zufall uns wenigstens einige Sätze des Requiem von Astorga, über welchen bisher ziemlich unbekannten, ja sehr vielen kaum dem Namen nach bekannten Tonsetzer der rühmlichst verdiente Fr. Rochlitz in dem zweyten Theile seines jedem denkenden Musiker zu empfehlenden Werkes „*Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig bey Cnobloch" so viel Wissenswerthes und Erfreuendes mitgetheilt hat, aus klösterlicher Verborgenheit ans Licht ziehen wollte. Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass ein Geist, wie Astorga's, hindert ihn nicht der Tod, ein einmal begonnenes Werk von solchem religiösen Gehalte nicht wohl unausgeführt lassen konnte. Man lese übrigens selbst im angeführten Werke, was und wie der Verf.

über diesen geistvollen Tondichter redet. Er ist der Erste, der etwas Ausführlicheres über ihn zu öffentlicher Kunde gebracht hat.

Mehre Requiem, die den Meisten unbekannt seyn werden, hat unter andern auch der (1824 am 4. Februar verstorbene) Domkapellmeister in Augsburg, Franz Bühler, geschrieben. Sie sind bis jetzt ungedruckt geblieben, sollen aber, guten Zeugnissen zufolge, sehr beachtenswerth seyn. Abt Voglers Requiem, sehr ausführlich recensirt im 1. und 2. Stücke des ersten Bandes der Cäcilia, und in der allgemeinen musikal. Zeit. Nr. 42 des Jahres 1823, ist unter den durch den Druck bekannt gemachten das neueste, und gewiss bereits jedem Tonsetzer, dem heilige Musik noch etwas gilt, hinlänglich bekannt.

Vor etwa einem halben Jahre habe ich das Manuscript eines Requiem von Neukomm vor mir gehabt, und ein Werk gefunden, das, nur weniges, wie es mir schien, ausgenommen, zu den besten zu zählen ist, die je aus der Feder dieses geschätzten Componisten geflossen sind. Es wäre sehr zu wünschen, dass es der musikalischen Welt recht bald bekannt gemacht würde.

Mit Uebergehung mancher anderer, zum Theil nicht geringfügiger, zum Theil schöner, den Musikern aber hinlänglich bekannter Compositionen, z. B. von Jomelli, Mich. Haydn, Winter, Cherubini, Eberlin, Durante, Palestrina, Pergolesi u. s. w., erwähne ich nur noch, dass alle diese Werke natürlich den kirchlichen Text mit den dem Gedichte vorangeschickten Prosen, über die ich nächstens zu möglichster Vollendung des Ganzen die nöthigen Erläuterungen geben werde, zum Grunde gelegt haben. Es wäre aber nach dem Gesagten diess nun nicht mehr der einzige Gebrauch, den Componisten von unserm Liede machen könnten. So unbestritten auch immer der kirchliche Gesang des zum Feste aller Seelen und zum Todtenamte bestimmten Liedes der allgemeinere bleiben wird; so gewiss auch immer auf diesem Wege theils eine weit grössere Menge zugleich zu frommen Gefühlen erhoben werden mag; so unbezweifelt auch immer für den Tonsetzer dadurch ein ausgebreiteterer Ruf erlangt, und vielleicht auch hier und da ein bedeutenderes Genie gezeigt werden kann: so würde doch darum der andere, bis jetzt noch völlig unversuchte Gebrauch des Gedichts, es nämlich nach dem Mantuanischen Texte ganz eigentlich *für häusliche Erbauung* musikalisch zu bearbeiten, dem ersten nicht zu weit nachstehen. Dass aber von der Zeit an, wo nach ihrer geglaubten Umgestaltung durch Palestrina die kirchliche Musik wieder anfing, den einfachen choralmässigen Gang nicht mehr zureichend zu finden, und Glanz und Schmuck liebend, reiche Figuren und volle Instrumentirung nothwendig zu erachten, unsere öffentliche Kirchenmusik, so gut, wie die Theatermusik, in den meisten Stücken keine echte Hausmusik mehr seyn kann, brauche ich wohl allen, die in Tönen etwas mehr als Singen und Klingen suchen, nicht erst zu beweisen. Wenn nun auch zu einer häuslichen Bearbeitung des Liedes keinesweges das Grossartige in Erfindung und Ausschmückung gehört: so würde doch die Auffassung des Ganzen nicht minder tief seyn dürfen, ja sie müsste nur um so inniger seyn, je mehr einer solchen stillen Schöpfung das Prächtige geschickt und mit Geschmack bearbeiteter Fugen, und der jetzt nur zu grosse Glanz der Instrumentirung, die manche Leerheit decken, mangeln müsste. Es versteht sich übrigens, dass eine canonische Haltung der Stimmen auch der häuslichen Andacht eher etwas Förderndes, als Hinderliches seyn würde. Ich bin überzeugt, dass einer solchen Arbeit, wäre nur die Erfindung innig und schlicht genug, was allerdings *rechtliche* Begeisterung voraus setzt, der Segen nicht fehlen könnte. Wollte nun also irgend ein Freund *stiller* Wirksamkeit einen Versuch der vorgeschlagenen Art machen: so würde er statt der prosaischen Einleitungsworte das Gedicht selbst mit den oben gegebenen vier Einleitungsstrophen, und anstatt der drey Schlussstrophen des gewöhnlichen Textes die hier mitgetheilte Schlussstrophe der Mantuanischen Platte zu nehmen haben. Der übrige Text bliebe unverändert. Eine deutsche Uebersetzung müsste zu diesem Behufe mit vorzüglichem Fleisse untergelegt werden, weil man doch wenigstens in seinem Hause wissen muss, was man singt, soll der Zweck nicht verloren gehen. Da nun für die Anfangsstrophen und den letzten einfachen Reim bis jetzt keine anderen als Hrn. Mohnike's und meine Uebertragung vorhanden sind: so bliebe ihm, ausser dem Versuche einer neuen, weiter keine Wahl. Zu den übrigen Reimen wählte man sich irgend eine der vielen vorhandenen nach Belieben; sie sind hinlänglich bekannt. Erlauben mir es meine anderweitigen Geschäfte, werde ich selbst den Versuch, das treffliche Lied für häusliche Andacht zu componiren, mir nicht entgehen

lassen, und wäre es nur für meine nächsten Freunde. Denn ob sich ein Verleger, auch sogar für eine gelungene Arbeit der Art, in Zeiten finden würde, wo man mit Recht, denn jeder muss sich vielfachen Absatz wünschen, lieber Opernarien und Scherze, die ich, im Vorbeygehen gesagt, keinesweges dadurch herabgesetzt haben will, durch den Druck verbreitet, das wäre eine Frage, deren Verneinung gewiss keinen von denen, die bey ihren Bemühungen für die Kunst mehr ihr Gemüth und die Sache, als den Lohn und das Lob der Menge meinen, von dem Unternehmen zurückschrecken wird. Ich hege aber, bey aller Vorliebe des Tages für Compositionen ganz anderer Art, dennoch im Herzen die gute Zuversicht, dass die Zahl der Seelen, ein gutes Gelingen des freylich nicht leichten Gegenstandes vorausgesetzt, lange nicht so gering seyn würde, als viele zu glauben scheinen. Am Ende kommt alles auf getrosten Muth, herzliche Frömmigkeit und volles Vertauen auf den an, der da giebt, was die Welt nicht geben kann. Das Erbtheil des Frommen aber ist der Friede, der unvergänglich segnet, und sein Name wird genannt und seines Geistes Treue geliebt seyn, wenn seiner Hülle längst schon Requiem aeternam gesungen worden ist.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Viele von den neueren (musikalischen) Messen sind wirklich eine Art von Jahrmärkten. Man hat Alles feil, Rosenkränze und Rosen-Perlenketten, Heilige und Harlekins; das Publikum wird gereizt, gelockt, berückt; man ist in der Messe — auf der Messe.

In Beziehung auf die grössere Gewalt der Rede — oder der Musik werfe man sich die Frage auf, ob z. B. *Hamlet*, *Egmont*, *Maria Stuart* gewännen oder verlören, wenn sie in Musik gesetzt würden.

Ein Künstler braucht lange, bis er etwas Rechtes wird; dann kann er aber gewöhnlich nicht mehr aufhören, uns zu vergnügen. Auch die Guten thun leicht des Guten zuviel.

Da jetzt die meisten Bühnen viel Guckkasten-Spielerey treiben, und so den innern Sinn nach aussen locken, so ist die gereizte Gier nur durch Virtuosen zu befriedigen. Nur die Gemässigten sind es noch durch den Director, der ein gefälliges Ensemble aufstellt, das dem innern Sinne wohlthut.

Die Musik darf sich nicht bey dem Annähernden beruhigen. Bey allen anderen Künsten sieht man leichter über Unvollkommenheit hinweg. Bey der Dichtkunst, Malerey, Bildhauerey, Bau- Garten- Schauspiel- u. Tanz-Kunst ergänzen wir das etwa Fehlende gern durch die Einbildungskraft. Die Musik muss wenigstens beziehungsweise vollständig und rein seyn. Das dem Rechten nächste ist gerade das misslautendste in ihr. Der Spieler und Sänger darf noch eher um einen Takt oder eine Terz als um ein Sechszehntel oder einen Viertelton fehlen.

A. Warum bringst du immer nur Negatives, von dem, was den Genuss verkümmert, was den Kunstwerken fehlt, was die Zeit sündigt, und nicht Positives, wie Schönes wird, sich Raum macht, was seine Tugenden sind, und wie man sich ihrer freuen soll?

B. Vom Schönen und Rechten, besonders vom musikalischen, kann man nicht viel reden, der falschen Tendenzen sind aber viele. So ist nur Ein Ton der rechte, um ihn aber liegen viele falsche Töne. Das rechte Schaffen ist eine Gottesgabe, ein Geist, nicht zu beschreiben. Den rechten Weg muss jeder selbst suchen, aber vor den vielen Abwegen kann man warnen.

F. L. B.

Recension.

Sechs und dreyssig kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle, zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation, entworfen von Chr. Theod. Weinlig, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. W. beweiset durch diese Uebungen, dass er wirklich ein Cantor, nicht bloss ein Musikdi-

rector ist; was sich ehedem bey allen Männern in solchen Aemtern von selbst verstand: jetzt aber gar nicht mehr; weshalb denn auch jetzt auf vielen Schulen zwar in Menge gegeigt, gehämmert, mitunter sogar geblasen, und freylich auch an Tönen die Fülle mit der Kehle und dem Munde angegeben wird, nur aber wenig gesungen — was nämlich in der That und Wahrheit singen heisst. Erstlich hat Hr. W. hier einen Hauptmangel des gewöhnlichen Singens, über den nur allzuoft hinweggesehen wird, scharf in's Auge gefasst, seine Hauptursachen ausgefunden, und beydes, so wie die Folgen, in der Vorrede deutlich gemacht; sodann hat er durch die Uebungen selbst, ihre Beschaffenheit, und ihre wohlerwogene Anordnung und Methode, zweckmässige Hülfsmittel gegen jenen Mangel und seine Folgen an die Hand gegeben; was um so dankenswerther ist, da die älteren und kürzeren Lehrbücher der Singkunst dafür im Einzelnen nicht viel gethan haben, und selbst die neueren und ausführlichen Werke dieser Art, z. B. des Pariser Conservatoriums und das Winter'sche, eben hier schwerlich ausreichen, wenigstens nicht, wo schon Verwöhnung stattfindet. Die nächste Absicht der Sammlung ist auf dem Titel angegeben; weiter erklärt sich der Verf. darüber in der Vorrede. Er erkennt da, wie recht und billig, das Verdienstliche der Singübungen Righini's, Crescentini's, Danzi's, Benelli's u. A., aber nur zu höherer (und feinerer) Ausbildung des Gesanges, an: sie taugen jedoch zum grössten Theile, sagt er, nicht für den Anfänger, der noch nichts, als Scalen und einzelne Reihen von Terzen, Quarten, Quinten etc. gesungen hat, und diese, seinem Ohre nur noch in bestimmter, ununterbrochener Reihenfolge bekannten Intervalle nun auch praktisch und ausser der Reihe anwenden (d. h. mit sicherer und reiner Intonation treffen) lernen soll. Dieses, was der Verf. dann weiter erweiset und aus einander setzt, ist vollkommen gegründet. Wir Alle, die wir in der Kindheit auf jenem Wege gebildet worden sind, haben hier geraume Zeit ohngefähr dieselbe Schwierigkeit und Unsicherheit empfunden, wie, als wir Worte lesen lernten, (nämlich nach alter Methode) wenn wir von dem leidigen A — b: Ab, zu verbundenen Redesätzen übergeführt wurden. Es ist in der That derselbe Sprung im Verfahren und dieselbe Lücke in der Methode. Diese Lücke nun sorgsamer und für den Fortschreitenden bequemer auszufüllen, als es bisher in den Lehr- und Exempelbüchern der Singkunst geschehen ist, hat Hr. W. diess Werkchen verfasst; und es ist ihm, nach unserm Urtheile, sehr wohl gelungen. Zwar könnte man von da an, wo die Uebungen schon weiter ausgreifen und figurirter werden, den Erfindungen mehr Neuheit und Reiz wünschen: aber hier war es doch vor allem um Zweckmässigkeit, und dabey nur darum zu thun, dass diess zum Zwecke führende nicht geschmackwidrig sey; jenes aber findet man überall, diess nirgends, beym Verf. — Dass derselbe ausser dem noch ein Zweytes bestimmt und angemessen berücksichtigt hat, nämlich die reine, deutliche und bequeme Aussprache, und dass er dieser eben auf dem Wege vorarbeitet, den wir von jeher erprobt gefunden und im vorigen Jahrgange dieser Zeitung (in der Rec. der Winter'schen Singschule) angedeutet haben: das müssen wir gleichfalls rühmen; nicht darum, weil es unser Rath war — denn der Verf. hat ihn höchst wahrscheinlich weit eher erfüllet, als wir ihn ausgesprochen haben — sondern weil wir ihn, wie gesagt, erprobt gefunden haben. Er wünscht, dass jede der hier vorgeschriebenen Uebungen erst auf dem Vocal A, dann aber mit den hier untergelegten Worten ausgeführt werde. Und diese Worte sind in jeder Hinsicht passend, leicht und nützlich für den Zögling, gewählt. Der Verf. erklärt sich darüber ausführlich und rechtfertigt diess Verfahren vollkommen: den Raum zu schonen, müssen wir aber auf ihn selbst verweisen. Besonders empfehlen wir dabey, was er über das richtige Athemschöpfen und über die leidige gola sagt, diess verwünschte Uebel, das, hat es sich im Anfange festgesetzt, selbst durch anhaltenden Fleiss später nicht, oder nur zum Theil weggeschaft werden kann. — Und so empfehlen wir denn diess nützliche Werkchen allen treuen Singlehrern, so wie Allen, die ihrer mangelhaften Schule nachhelfen wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten July. № 29. 1825.

Die rhythmischen Zeiten.

Nach griechischen Grundsätzen erklärt

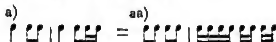
von

Friedrich von Drieberg.

Eine rhythmische Zeit ist im Allgemeinen, was durch eine einzige Note (Note steht hier beständig statt Klang), oder durch eine einzige Sylbe dargestellt wird. Die Zeiten sind, den Griechen zufolge, entweder unzusammengesetzt oder zusammengesetzt, verhältig oder unverhältig.

Unzusammengesetzte und zusammengesetzte Zeiten.

In der neuern Musik finden wir, dass in einem und demselben Fuss (Takt) oft Noten (Klänge) von verschiedener Dauer vorkommen, und dass immer die kleinsten Noten einmal oder mehre Male in den grösseren enthalten sind; wir finden aber auch, dass in einem solchen Fuss eine oder mehre Noten vorkommen, die nicht wieder kleinere Noten enthalten, weil sie selbst die kleinsten Noten in dem betrachteten Fusse sind. Diejenigen Noten nun eines Fusses, welche darin die kleinsten sind, stellen Zeiten dar, welche die Griechen unzusammengesetzte Zeiten oder Urzeiten nennen; diejenigen Noten dagegen in demselben Fusse, welche den Werth von zwey, drey, vier und mehren solchen kleinsten Noten haben, stellen Zeiten dar, welche die Griechen zusammengesetzte Zeiten nennen. Aristoxenus (*Rhythm. Elem.* p. 278.) sagt: „Eine Urzeit ist, die durch nichts, was den Rhythmus darstellt, getheilt werden kann; eine zusammengesetzte Zeit dagegen ist, die den Werth der Urzeit mehre Male in sich fasst. Enthält die zusammengesetzte Zeit den Werth von zwey Urzeiten, so heisst sie zweyzeitig; enthält sie den Werth von drey Urzeiten, so heisst sie dreyzeitig; enthält sie den Werth von vier Urzeiten, so heisst sie vierzeitig. Eben so werden auch die übrigen Zeitgrössen benannt." Mit den Worten „die übrigen Zeitgrössen" bezeichnet nun Aristoxenus offenbar die fünfzeitige, sechszeitige, siebenzeitige u. s. w. Die Meinung der neueren Gelehrten: die Griechen hätten nur einzeitige und zweyzeitige Noten gekannt, wird daher durch diese Stelle gänzlich widerlegt, um so mehr, da auch Aristides (p. 33.) dasselbe sagt. Der gegebenen Erklärung zufolge stellen also die Achtelnoten des ersten Fusses im Beyspiele a)



Urzeiten dar, weil sie die kleinsten Noten in diesem Fusse sind, die Viertelnote aber stellt eine zusammengesetzte Zeit dar, weil das Achtel zweymal im Viertel enthalten ist. Statt des Viertels können wir also zwey Achtel setzen, ohne dadurch die Zahl der Zeiten zu vermehren. Im zweyten Fuss stellen die beyden Sechszehntheilnoten Urzeiten dar, wiederum, weil sie darin die kleinsten sind, und die Achtelnote, welche im ersten Fuss eine Urzeit darstellt, stellt nun hier eine zusammengesetzte Zeit dar; denn das Viertel enthält zwey Achtel, und das Achtel zwey Sechszehntheile. So wie also der erste Fuss vier Achtel enthält, so enthält der zweyte Fuss acht Sechszehntheile, wie aus der gegenüber stehenden Auflösung in Urzeiten bey aa) zu ersehen ist. Die Zahl der Zeiten, welche ein Fuss enthält, hängt demnach nicht von der Zahl der Noten ab, sondern von dem Werthe der darin vorkommenden kleinsten Note, welche die Urzeit darstellt. So ist der erste Fuss bey a) vierzeitig, obgleich er nur drey Noten enthält, und der zweyte Fuss ist achtzeitig, obgleich er nur vier Noten enthält. Dasselbe gilt auch von den einzelnen zusammengesetzten Zeiten; denn die Viertelnote im ersten Fuss ist zweyzeitig, und die Viertelnote im zweyten Fuss vierzeitig. Es ist

also klar, dass jeder Fuss, in welchem Noten von verschiedener Dauer vorkommen, eine oder einige davon zusammengesetzte Zeiten darstellen; hingegen, wenn in einem Fusse alle Noten einen gleichen Werth haben, wie oben bey aa), so stellen sie sämmtlich Urzeiten dar, und es ist ganz einerley, es mögen diess halbe Taktnoten, Viertelnoten, Achtelnoten u. s. w. seyn. In einem Fusse also, der keine andere Noten als halbe Taktnoten enthält, stellt die halbe Taktnote die Urzeit dar; in einem Fusse, der keine andere Noten als Viertelnoten enthält, stellt die Viertelnote die Urzeit dar u. s. w. Enthält aber ein Fuss nur eine einzige Note, so ist diess allemal eine zusammengesetzte Zeit, denn ein Fuss kann wohl aus einer einzigen Note bestehen, niemals aber aus einer einzigen Zeit.

Nun brauchen aber nicht alle Zeiten eines Fusses durch Noten dargestellt zu werden, sondern es können eine oder mehre Zeiten auch undargestellt bleiben. Eine solche undargestellte Zeit heisst in der neuern Musik eine Pause, die Griechen aber nennen sie eine leere Zeit. Aristides (p. 40.) sagt: „Eine leere Zeit ist, welche ohne Klang besteht, um den Rhythmus auszufüllen." Da nun jede Zeit eines Fusses undargestellt bleiben kann, so ist klar, dass die Pause sowohl statt einer Note, die die Urzeit darstellt, als statt einer Note, die eine zusammengesetzte Zeit darstellt, stehen kann, und es folglich unzusammengesetzte und zusammengesetzte Pausen geben muss. Im ersten Fuss des Beyspiels b)

b) bb)

ist die Pause eine unzusammengesetzte, im zweyten Fuss eine zusammengesetzte, wie diess die gegenüber stehende Auflösung in Urzeiten bey bb) darthut; denn die Pause des ersten Fusses kann nicht in zwey Pausen aufgelöst werden, weil sie statt einer Note steht, die die Urzeit darstellt; im zweyten Fuss aber steht die Pause statt einer Note, die zwey Urzeiten enthält, und daher kann auch die Achtelpause in zwey Sechzehntheilpausen aufgelöst werden. Es ist also wiederum der erste Fuss vierzeitig, der zweyte achtzeitig.

Ausser der bis jetzt betrachteten gezweyten Theilung gibt es bekanntlich auch eine gedritte. Diese gedritte Theilung hatten die Griechen ebenfalls; denn Aristoxenus (p. 302.) sagt ausdrücklich: die sechszeitige Grösse sey sowohl dem jambischen als dem daktylischen Geschlechte eigenthümlich. Soll aber ein Fuss von sechs Zeiten im daktylischen Geschlecht (geraden Takt) Statt finden, so muss nothwendig der Niederschlag drey Zeiten, und der Aufschlag ebenfalls drey Zeiten enthalten. Zur Kenntniss der gedritten Urzeit wird das Beyspiel c) dienen.

c) cc)

Im ersten Fuss sind die gedritten Achtel die kleinsten Noten, und stellen daher Urzeiten dar. Da aber im daktylischen Rhythmus die eine Hälfte des Fusses dieselbe Zahl von Zeiten enthalten muss, wie die andere, so ist klar, dass hier die Viertelnote drey Urzeiten enthält, und also der ganze Fuss sechszeitig ist. Der zweyte Fuss ist aus dem nämlichen Grunde zwölfzeitig; denn die Viertelnote enthält sechs, und die Achtelnote drey gedritte Sechszehntheile; das gedritte Sechszehntheil ist folglich hier die Urzeit. Die gegenüberstehende Auflösung in Urzeiten bey cc) bestätigt diess.

Im Obigen ist bloss von der Darstellung der Zeiten durch Noten (Klänge) die Rede gewesen; es können die Zeiten aber auch, wie schon gesagt, durch Sylben dargestellt werden. Nun entsteht die Frage: dürfen Sylben, wenn sie zusammengesetzte Zeiten darstellen, nur den Werth von zwey Urzeiten haben, oder kann eine Sylbe auch dreyzeitig, vierzeitig, fünfzeitig u. s. w. seyn? Diese Frage zu beantworten, muss vorher angezeigt werden: ob der Musiker oder der Metriker (Dichter) die Sylben gebraucht; denn dem Metriker die Freiheiten des Musikers zu gestatten, ist eben so falsch, als dem Musiker die Beschränktheiten der Metrik aufbürden zu wollen. Der neuere Musiker ist im Gebrauch der Sylben ganz ungebunden, sobald er nur die Gesetze des Rhythmus beobachtet, und es ist kein Grund vorhanden, diese Freiheit den Griechen abzuleugnen, indem der Gebrauch von drey- und mehrzeitigen Sylben ganz naturgemäss ist. Ganz anders aber verhält es sich mit dem Metriker; dieser darf durchaus keine anderen als einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gebrauchen. Nun werden aber die Anhänger der Apelschen Theorie sagen: Welche Beweise giebt es denn von der Nothwendigkeit, dass der Metriker bloss einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gebrauchen darf? Gar viele; den besten hat jedoch Apel selbst geführt. Er sagt nämlich in seiner *Metrik* (Th. 2. S. 42.): „Wesentlich hat der Trochäus einzig das Maass = ♩♪, ein anderes aber als das wesentliche Maass

kennt die Metrik nicht, sonst hätte die Messung keine Gränzen, und wäre also gar keine Messung." Hätte Apel diesen Grundsatz nicht allein auf den Trochäus, sondern auf alle Füsse angewendet, so würde er sich sogleich selbst von der Nothwendigkeit, bloss zweyzeitig lange und einzeitig kurze Sylben zu gebrauchen, überzeugt haben. Zum Beweise des Gesagten wollen wir den von Apel aufgestellten Grundsatz auf den daktylischen Wortfuss Glückliche anwenden. Nun kann der Musiker diesen Fuss wie bey d) e) f) g) und noch auf mehre Arten gebrauchen.

d) glückliche e) glückliche

f) glückliche g) glückliche

Nach dem Grundsatz Apels ist aber dem Metriker nur die wesentliche Messung eines Fusses erlaubt. Welche von den obigen Messungen des Wortes Glückliche ist denn nun aber die wesentliche? doch offenbar die, welche am wenigsten zusammengesetzt ist, d. h. die, welche die wenigsten Urzeiten enthält. Hiernach ist es folglich die Messung bey d), denn dieser Fuss enthält nur vier Urzeiten, alle anderen aber enthalten deren sechs, wie aus der gegenüberstehenden Auflösung in Urzeiten zu ersehen ist. Wenn man also (wie Apel) dem Dichter die Messung bey e) gestattet, so ist kein Grund vorhanden, ihm nicht auch die bey f) und g), und noch unzählige andere, zu gestatten. Es verfertigt aber der Dichter sein Gedicht, ohne den Rhythmus in Noten darüber zu setzen; wie soll man daher doch wohl errathen, welche von allen obigen Messungen ihm beliebt hat, zu wählen? Man muss ja nicht ausser Acht lassen, dass die Wissenschaft der Metrik bloss dient, ein Gedicht zu verfertigen, nicht aber, das schon verfertigte Gedicht auf irgend eine Art vorzutragen; denn diess ist Sache des Deklamators oder Musikers. Da also der Dichter keine Notation anwendet, so ist klar, dass er nur Gebrauch von der wesentlichen Messung der Sylben machen kann; denn die wesentliche Messung ist auch die nothwendige; nothwendig aber kann nur dasjenige seyn, wo keine Wahl möglich ist; nimmt man aber in der Metrik mehr als zwey Zeitgrössen an, so findet allerdings eine Wahl statt, indem es alsdann nicht bloss eine zweyzeitig lange und eine einzeitig kurze Sylbe giebt, sondern sowohl mehre Arten von langen als auch mehre Arten von kurzen Sylben. Apel nimmt sogar in nachstehendem Beyspiele bey h) die Sylbe Zorn als sechszeitig an,

h) zornglühende

wie diess die gegenüberstehende Auflösung in Urzeiten zeigt. Die wesentliche Messung aber des jonischen Wortfusses Zornglühende ist = ; denn sobald entschieden ist, dass diess Wort aus zwey langen und zwey kurzen Sylben besteht, so kann es keine Messung geben, die weniger Zeiten enthielte, als eben diese. Es ist also einleuchtend, dass eine auf richtigen Grundsätzen fussende Metrik nur einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gestatten kann.

Nun bleibt noch zu entscheiden übrig, ob die Metrik auch Pausen aufnehmen darf. Da aber die Pausen nicht ihren Grund in der Sprache selbst haben können, der Dichter sich jedoch keiner rhythmischen Notation bedient, so folgt hieraus nothwendig, dass die Metrik der Pausen entbehren müsse. Dass nun wirklich die Griechen keine Pausen in der Metrik annehmen, beweisst schon allein der elegische Pentameter, den sie bekanntlich wie bey k) messen.

— — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
k) Aus dem | Schilfe des | Stroms | winket der | bräunliche | Gott.

Denn hätten die Griechen Pausen in der Metrik angenommen, so würden sie diesen Vers wie bey l) gemessen haben;

— — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
l) Aus dem | Schilfe des | Stroms | winket der | bräunliche | Gott.

Dann aber wäre es kein Pentameter, sondern ein Hexameter. Der Musiker dagegen kann die Messung bey k) nicht gebrauchen, sondern muss wenigstens die bey l) wählen; jedoch ist er wieder keinesweges hierauf beschränkt, sondern es stehen ihm noch zahllose andere Messungen zu Gebote. Dass die griechischen Metriker nicht verlangen, der Musiker solle alles genau eben so messen, wie der Dichter, zeigt schon der hyperkatalektische Vers, welcher im letzten Fusse sogar eine Sylbe zuviel hat.

Verhältige und unverhältige Zeiten.

Im Vorigen haben wir gesehen, dass zusammengesetzte Zeiten die Urzeit immer mehremale in sich fassen; wir finden aber in der neueren Musik auch Zeiten, in welchen die Urzeit als Bruch enthalten ist. Zeiten nun, in welchen die Urzeit

als Bruch enthalten ist, nennen die Griechen unverhältige (irrationale) Zeiten, alle andere Zeiten dagegen heissen verhältige (rationale). Die Benennung **unverhältig** aber tragen jene Zeiten, weil ihr Verhältniss zu anderen Zeiten desselben Fusses nicht durch Zahlen ausgedrückt werden kann, indem die unverhältige Zeit grösser ist als **eine** Urzeit, und kleiner als **zwey** Urzeiten. Der ältere Bacchius (p. 23.) sagt: „Eine unverhältige Zeit ist, welche zwar kürzer als die lange, aber länger als die kurze ist. Daher auch, wie viel sie grösser oder kleiner ist, durch kein Zahlenverhältniss dargethan werden kann, und diess ist der Grund, weshalb eine solche Zeit unverhältig genannt wird." Unverhältige Zeiten entstehen jedesmal, wenn in einem und demselben Fusse zweygetheilte und dreygetheilte Noten enthalten sind, wie in nachstehenden Beyspielen, wo bey a) die zweygetheilten, und bey b) die dreygetheilten Achtel unverhältige Zeiten darstellen.

a) 2/4 b) 2/4

Um diess deutlich einzusehen, muss man nicht ausser Acht lassen, dass beyde Beyspiele dem daktylischen Geschlecht angehören und daher bey a) drey dreygetheilte Achtel als Niederschlag dieselbe Zeitfrist ausfüllen, wie zwey zweygetheilte Achtel als Aufschlag; bey b) dagegen drey dreygetheilte Achtel als Aufschlag dieselbe Zeitfrist ausfüllen, wie vier zweygetheilte Sechzehntheile als Niederschlag. Nun stellen aber bey a) das dreygetheilte Achtel, und bei b) das zweygetheilte Sechzehntheil, da sie die kleinsten Noten sind, die Urzeit dar; der Fuss a) ist also sechszeitig, und der Fuss b) achtzeitig. Demnach enthält bey a) jedes zweygetheilte Achtel $1\frac{1}{2}$ Urzeit, und bey b) jedes dreygetheilte Achtel $1\frac{1}{3}$ Urzeit. Die Dauer der in a) und b) vorkommenden Noten würde daher arithmetisch auf nachstehende Art bey c) und d) zu bezeichnen seyn:

c) 2, 1, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. d) 2, 1, 1, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{3}$.

Hieraus scheint nun aber hervorzugehen, dass man (ganz wider die Meinung der Griechen) das Verhältniss der unverhältigen Zeit zur Urzeit sehr genau anzugeben vermöge; denn nach den darüberstehenden Ziffern verhält sich bey c) die unverhältige Zeit zur Urzeit wie $1\frac{1}{2}$ zu 1, und bey d) wie $1\frac{1}{3}$ zu 1. Wir werden aber sogleich sehen, dass die Griechen dennoch Recht haben. Zuvörderst ist klar, dass bey einer richtigen arithmetischen Bezeichnung der Dauer der Noten, die Urzeit durch die Einheit ausgedrückt werden muss. Ist diess wohl in der obigen Bezeichnung bey c) und d) geschehen? Nein. Denn mit der Einheit hat es dieselbe Bewandtniss wie mit der Urzeit; beyde Ausdrücke bezeichnen das Kleinste in ihrer Art; die kleinste Note stellt die Urzeit, und die kleinste Ziffer die Einheit dar. Hiernach stellt also bey c) die Ziffer $\frac{1}{2}$, und bey d) die Ziffer $\frac{1}{3}$ die Einheit dar. Die Ziffer 1 bezeichnet daher hier keinesweges die Einheit, sondern ein Ganzes; ein Ganzes aber ist eine zusammengesetzte Grösse, folglich gerade das Gegentheil der Einheit. (Man sehe meine Schrift: *Die Arithmetik der Griechen*, Seite 6 und 72.) So wie wir jedoch die zusammengesetzten **rhythmischen** Grössen in Urzeiten auflösen können, so können wir auch die zusammengesetzten **arithmetischen** Grössen in Einheiten auflösen. Die Ziffern der Beyspiele c) und d) würden daher in dieser Auflösung nachstehende seyn müssen:

$\frac{4}{2}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{1}{2}$. $\frac{6}{3}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4}{3}$.

Lassen wir aber die Nenner weg, und setzen bloss die Zähler über die Noten, so entsteht die Bezeichnung bey e) und f).

e) 4, 2, 3, 3. f) 6, 3, 3, 4, 4, 4.

Hier wird nun die Urzeit bey e) durch zwey Einheiten, und bey f) sogar durch drey Einheiten bezeichnet. Der Fuss bey e) enthält demnach 6 Urzeiten und 12 Einheiten, der Fuss bey f) aber 8 Urzeiten und 24 Einheiten; was offenbar ungereimt ist. Wenn wir also als ausgemacht annehmen, dass die Urzeit nur durch die Einheit arithmetisch vorgestellt werden kann, so ist das Verhältniss der unverhältigen Zeit zu einer verhältigen nicht durch Zahlen auszudrücken.

So wie nun aber durch Noten (Klänge), so können die unverhältigen Zeiten auch durch Sylben dargestellt werden, wie diess in nachstehenden Beyspielen bey g) und h) geschehen ist.

g) 2/4 Laube, Laube. h) 2/4 Glückliche, glückliche.

Es stellen also hier die Sylben der Worte **Laube** und **Glückliche** das erstemal verhältige, und das zweytemal unverhältige Zeiten dar. Aber die Worte **Laube** und **Glückliche** sind für sich bestehende Wortfüsse, und da sie sowohl in g) als in h) zweymal vorkommen, so ist klar, dass diese Beyspiele

Doppelfüsse sind. Nun frägt sich: was geschieht, wenn wir diejenigen Hälften der Beyspiele g) und h), welche durch unverhältige Sylben dargestellt werden, wie nachstehend bey k) und l), als einfache Füsse hinsetzen?

k) $\frac{2}{8}$ Laube. l) $\frac{3}{8}$ Glückliche.

Offenbar entstehen hierdurch vermischt — verhältige und unverhältige Zeiten; denn die Noten sind in den Beyspielen k) und l) verhältig, die Sylben aber bleiben unverhältig. Die Klänge sind nämlich verhältig, weil sie alle dieselbe Dauer haben, und daher sämmtlich Urzeiten darstellen; die Sylben aber sind unverhältig, weil hier das dreyzeitige Wort **Laube** zweyzeitig, und das vierzeitige Wort **Glückliche**, dreyzeitig gesungen wird; folglich die kurzen Sylben eben so lang wie die langen, und die langen Sylben eben so kurz wie die kurzen vorgetragen werden. Wenn also oben gesagt wird: die unverhältige Zeit ist kürzer als die lange, und länger als die kurze, so muss diess in näherer Bestimmung heissen: die unverhältige Zeit ist kürzer als die **verhältig** lange, und länger als die **verhältig** kurze. Um diess ganz klar einzusehen, darf man sich nur denken, dass, wenn drey Zeiten und zwey Zeiten in derselben Zeitfrist gesungen werden, offenbar die ersteren von kürzerer Dauer seyn müssen. Unverhältige Sylben werden übrigens sehr häufig in der neuern Gesangmusik gebraucht, und die griechische Musik kann ihrer ebenfalls nicht entbehrt haben. Zur näheren Erklärung des Gesagten mögen hier noch einige Beyspiele bekannter Melodieen folgen.

Holdes Mädchen hör mir zu etc.

Will-kommen o se-liger Abend etc.

In diesen Beyspielen sind, wie in den oben gegebenen, alle Klänge verhältig, die Sylben aber unverhältig; denn die eigenthümliche Messung ist nachstehende:

Holdes Mädchen hör mir zu etc.

Will-kommen o se-liger Abend etc.

Ganz vornämlich finden sich die unverhältigen Sylben in Choralmelodieen;

Nun ruhen al-le Wälder etc.

Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren etc.

denn der ursprüngliche Rhythmus der Verse ist folgender:

Nun ruhen al-le Wälder etc.

Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren etc.

Jetzt bleibt noch die Frage übrig: ob auch die Metrik sich der unverhältigen Sylben bedienen dürfe? diess ist gar keinem Zweifel unterworfen, und ich habe in meiner Schrift: *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen*, Seite 87, mehre Beyspiele davon aus griechischen Dichtern aufgeführt. Die neueren Theoretiker sind daher durchaus im Irrthum, wenn sie z. B. behaupten: im Hexameter dürfe kein trochäisches Wort statt eines spondeischen gesetzt werden. Allerdings darf ein trochäisches Wort nicht seine eigenthümliche Messung (— ∪) beybehalten, sondern es muss in einem unverhältigen Spondeus (— —) umgewandelt werden. Wenn also Voss in seine Hexameter trochäische Worte aufnimmt, so hat er vollkommen Recht, nur muss er sie wie Spondeen aussprechen und bezeichnen, und nicht durch ♩. ♪, weil die Metrik (wie oben erklärt worden) keine dreyzeitigen Längen aufnehmen darf. Folgende Verse müssen daher wie nachstehend gemessen werden:

Aber | nicht die | Freund' er- | rettet er | eifrig be- | müht zwar

Denn sie be- | reiteten | selbst durch | Misse- | that ihr Ver- | derben

Die unverhältigen Sylben habe ich, der Deutlichkeit wegen, durch Kreuze bezeichnet. Andere Beyspiele von unverhältigen Sylben sind diese:

Nur die | Seli- | gen ver- | schonet

Er hat | der Frei- | heit kräft'- | ges Bild | gemalt

Im ersten Beyspiele wird ebenfalls eine kurze Sylbe als Länge gebraucht, im zweyten Beyspiel aber eine lange Sylbe als Kürze.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alles Schöne will verdient seyn durch eigene Thätigkeit. Zuviel bloss gehörte Musik macht weichlich, mitgespielte nicht. Sie werde ein Theil der Erziehung. Wer sie mit Ernst lernt, und ihr Schwieriges mit ausüben hilft, nur der weiss, was es um sie ist, und geniesst sie tief und würdig.

Wie in allen Künsten, so gibt es auch in der Musik geniale Werke, die uns doch zersplittern, statt uns zu sammeln. Nicht umsonst werden in der Kunst die grössten Genien als unerreichbar genannt. In ihrer Atmosphäre täuschen wir uns mit einem Gefühle von Totalität; weil sie rund sind, fühlen wir uns behaglich mit; weil ihnen Schweres leicht wird, so dünkt uns consonisch auch alles gelingbar, bis wir selbst Etwas versuchen, und dann bald finden, dass wir in das Meiste nur Unmaass bringen.

Indem wir der edeln Einfalt huldigen, lasst uns gegen die Virtuositäten nicht ungerecht seyn. Es dürfen sich alle Kräfte steigern, aber nichts Wesentliches soll zurückbleiben. Wenn alle Vermögen sich unablässig üben, wird das Schöne zur rechten Zeit, am geeigneten Orte hervorbrechen. Auch die Grössen können wachsen und durch Erweiterung nur gewinnen. Einer Catalani soll die Sentimentalität, einer Milder naive Leichtigkeit vorschweben. Aber durch alle Virtuositäten scheine der ernste Zweck der Kunst hindurch. So einsam auch ein Künstler seine Anlage ausbildet und sie in wundersame Leistungen hineintreibt, so denke er sich doch stets den Staat als ein grosses Kunst-Conservatorium, darin verschiedene Genien ihre Vermögen verschieden ausstrahlen lassen, jedoch alle durchdrungen vom ernsten Gesetz des Ganzen, von der Würde ihrer Respublica, ihrer Nation und Zeit. — Ethik, Pietät des Virtuosen.

Jede Kunst-Schöpfung, Kunstleistung ist verwachsen mit dem Staat, jede grosse Musik verlangt ihren Hintergrund. Das *Miserere* in der Sixtinischen Kapelle wirkt durch Umstände, die wesentlich zur Sache gehören. Schon zwey Jahrhunderte lang wird es in fortgeerbtem Geist von den geistlichen Sängern, gleichsam einem unsterblichen Corps und Chor, an demselben Tage, zur selben Stunde gesungen. Es ist ein geweihter Ritus, so wenig schwankend und willkürlich, als das ganze kirchliche Leben des heiligen Roms; es ist die historische Tiefe, die man mithört.

Die Instrumente wirken leicht missbildend, führen oft in Ungeschmack. Unsere erfinderische Mechanik gibt jeder Modalität des Tons ein eigenes Instrument, das ist Verschwendung; jedes Instrument schafft sich seine Virtuosen, das ist gefährlich. Wir haben es erlebt. Gibt es nicht Trompeten- Pauken- Posaunen- und Contreviolon-Concerte? Ja, welches Instrumental-Concert überhaupt ist nicht einseitig, eintönig, übermässig, währt nicht zu lange? Das Universal-Instrument, die Orgel, ist ein die Winde bändigender Aeolus, die Concert-Instrumente sind losgelassene Winde.

Es gibt nur Ein Instrument, von dem ein Concert mit ausdauernder Liebe angehört werden kann; diess ist die Geige (nebst der Bassgeige, Violoncell). Sie allein hat Menschenseele, Menschenstimme, die anderen erinnern bald an Thierstimmen; so gehört die Hoboe zum Hühner-Geschlecht, die Clarinette zu dem der Gänse etc.

Unsere Concert-Anstalten und der den reisenden Virtuosen vorausgehende Ruf treiben diese Künstler in ungemeine Künsteleien. Um die Erwartung zu überbieten, muss der Virtuos, statt für den fürwahr kurzen Verlauf akustisch-ästhetischer Sättigung zu ergötzen, was man eigentlich allein fordern kann, — überraschen, überwältigen, fortreissen, die sich bald meldende Sattheit neu reizen, das heisst, seinem Instrumente Gewalt anthun.

Die Mode despotisirt auch die Kunstjünger. Jeder soll die zeitgemässe, modische Virtuosität erreichen. Eine Sängerin z. B. quält sich mit den neuesten Coloraturen und Passagen, und will geschwinder seyn als alle ihre Vorgängerinnen. Da rächt sich dann ihr eigenthümliches, beschränktes Organ und Vermögen, über welche hinaus sie nicht kann. Die Mode verschlingt überall die Individualitäten, die Naturschönheit und Freiheit.

Recension.

Missa für vier Singstimmen im Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters, comp. — — von Ignaz Ritter von Seyfried. No. 3. Partitur. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 3 Thaler.)

Hr. Kapellm. v. Seyfried in Wien ist längst als ein gründlicher, in allen Formen seiner Kunst geübter und darum überall geachteter Meister bekannt. Als Kirchencomponisten kennen und ehren wir Entfernteren ihn aus seinen zwey früher gestochenen Missen und aus den wahrhaft trefflichen Stücken, die unter dem Titel *Hymnen* mit lateinischem und deutschem Texte gedruckt worden, und, wie es scheint, ursprünglich ausgeführtere Offertorien zu festlichen Gelegenheiten sind. Diese dritte Missa wird jene Achtung vermehren, zum wenigsten zuverlässig nicht mindern. Sie ist ein wackeres Werk, und verschiedene ihrer Sätze sind dem Ausgezeichnetsten, was wir Hrn. v. S. schon verdanken, mit Ehren an die Seite zu stellen. Dem Sinn und Ausdruck, so wie der Schreibart und dem nach, was man im Allgemeinen den Geschmack zu nennen pflegt, lässt sie sich wohl am passendsten mit den späteren Missen Joseph Haydn's (im Druck den früheren) vergleichen. Wenn der Verf. diesem Genius nicht überall an Neuheit und Frischheit der Ideen gleichkömmt; so entfernet er sich dafür auch weniger vom eigentlichen kirchlichen Sinne der Worte; was Haydn, wie nicht zu leugnen, in jenen späteren Missen zuweilen (in frühen nicht) begegnet ist. Und wenn der Verf., wiewohl der Fuge und contrapunctischen Schreibart überhaupt nicht wenig mächtig, Haydn darin, und besonders in seiner bewundrungswürdigen Kunst auch da so oft neu, gelehrt, und doch stets populair zu seyn, nachsteht: so benutzt er dagegen die Fortschritte der Instrumentation seit jener Zeit und giebt damit seinem Werke einen neuen Reiz, ohne hierin zu weit zu gehen und in der Kirche an's Theater zu erinnern. Wir wissen wohl, dass durch solches Parallelisiren zweyer Künstler in der Meynung derer, die nicht denken, leicht dem Einen oder dem Andern, wo nicht Beyden, gewissermaassen Schaden gethan wird: aber, abgerechnet, dass wir für solche, die nicht denken, nicht schreiben, so wüssten wir auch es nicht anders anzufangen, um denen, die einen spätern Meister noch nicht kennen, eine ungefähre Vorstellung von ihm zu verschaffen, als durch Vergleichung mit einem ältern, ihm verwandten und ihnen bekannten. Weiter aber, als diesen eine solche Vorstellung verschaffen, haben wir mit unserer Vergleichung durchaus nichts gewollt.

Nach diesen Vorerinnerungen über das Werk überhaupt kommen wir zur Betrachtung seiner Theile. Diese sind sämmtlich, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, in die Breite ausgeführt; so wie man es bey festlichen Gelegenheiten wünscht: doch übersteigt die Dauer der Sätze nicht die Dauer des Gottesdienstes und der einzelnen Handlungen desselben bey solchen Gelegenheiten. Aber es fehlt das ganze Credo: wir wissen nicht, warum? Das Sanctus mit seinen Folgesätzen folgt auf: Cum sancto spiritu etc. Demnach bestehet das Ganze aus vier grossen Sätzen: (nicht aus fünf, wie auf dem Titel, den wir abgekürzt haben — wahrscheinlich vom Verleger — angegeben worden ist; denn das Benedictus, wenn es auch, wie hier, lang ausgeführt ist, darf nicht vom Sanctus getrennt werden:) Kyrie, Christe, Kyrie; Gloria — bis: Amen; Sanctus — mit Benedictus und Osanna; Agnus Dei — mit Dona nobis pacem. Das Orchester ist wirklich ein „ganzes"; es enthält auch drey Posaunen, und zwar sind diese sehr zweckmässig und wirksam benutzt. Blos eines zweiten Flötisten bedarf man nicht, obgleich in der Ueberschrift des dritten und vierten Stücks Flauti statt Flauto gestochen ist. Dass die Summe dieser Instrumente, vereinigt oder vereinzelt, mit bester Einsicht und Erfahrung gehandhabt ist, brauchen wir kaum zu sagen; denn dass Hr. v. S. diess meisterlich versteht, weiss Jedermann. Aber dass das Quartett vollkommen seine Rechte erhalten hat und in den sanfteren Sätzen mit besonderer Liebe gepflegt worden ist: das wollen wir doch bemerken, da diess zwar auch zu jenem Meisterlichen gehört, aber in unseren Tagen doch nicht selten auch von denen, die das gleichfalls wissen, hintangesetzt wird.

Kyrie: Andantino, G moll, Dreyvierteltakt. Diess ist ein durchaus trefflicher Satz, ja der, zu welchem wir uns bey jeder Wiederholung am meisten hingezogen fühlen. Die Erfindungen, die melodischen sowohl als die harmonischen, originell

und überall edel; die Ausarbeitung und Verflechtung aller Stimmen des Gesanges und der Instrumente kunstreich, beharrlich und doch leicht zu fassen und sehr fliessend; der Ausdruck demüthige, sanfte Bitte, ohne alles Weichliche oder Düstere; Schatten und Licht mild vertheilt und abgestuft, zu durchaus schöner Haltung verbunden. Es kann nicht fehlen: dieser Satz wird seine Absicht überall erreichen und diese Absicht wird überall dankbar erkannt werden. Was das Technische betrifft, so möchten wir dem Studirenden, ausser dem so eben Gerühmten, noch besonders empfehlen, die nicht seltenen, eben so eigenthümlichen als wirksamen Eintritte der Stimmen bestens zu beachten.

Gloria: Allegro, B dur, (mit Trompeten und Pauken) Viervierteltakt. Ein Satz, der den Raum von S. 13 bis 46 einnimmt, aber, obgleich das Tempo nicht gewechselt wird, aus drey Abschnitten besteht, deren erster (bis: filius patris) kräftig und sehr lebhaft; der zweyte (Qui tollis —) Basssolo in grossen Noten, wo nur die erste Geige eine bewegte Figur behält, die anderen sanften Instrumente fast nur verbundene Accorde angeben, die rauschenderen schweigen und der Ausdruck ernst und feyerlich ist; der dritte, (Quoniam —) nachdem er das Gloria, wie vorhin, wieder aufgenommen, mit kurzen Solos wechselt, nun in eine, nicht kurze Fuge (auf Amen) übergeht, dann nochmals an jenes Gloria erinnert und mit einem freyen, sehr rauschenden Schlusse endigt. Diess Ganze, das, ohngeachtet seines langen Athems, sich untadelhaft abrundet, ist gut, Mehres darin sehr gut, und von dem, was, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, Effect macht, hat es eher zu viel, als zu wenig: aber an Eigenthümlichkeit, an Kunst, im höhern Sinne des Wortes, und an kirchlichem Sinn und Ausdruck, können wir es dem ersten Stücke nicht gleichstellen.

Sanctus: Lento, (würde wohl bezeichnender Grave maestoso heissen) G dur, (mit Trompeten und Pauken) Viervierteltakt, übergehend — mit Pleni — in Poco Allegro: das erste Tempo mehr als feyerliche Einleitung, das zweyte lebhaft, doch ernst, beyde kurz. Benedictus — Andantino grazioso, B dur, Neunachteltakt, und in diesem sehr gut, auch ohne die gedehnten, schleppenden Ausgänge, zu denen diese Taktart leicht verleitet, ausgeführt. Ein schöner, ziemlich langer Satz, sanft und lieblich, wie die Worte. Durch geschickte Vertheilung der kurzen Theile der Hauptmelodie an die verschiedenen Solo-Stimmen, durch Wechsel derselben unter sich und mit dem Chore, so wie durch die fliessende Behandlung des Quartetts, (das Violoncell für sich) ist dem Satze. ohne Eintrag des Ausdrucks, viel Manchfaltigkeit und Reiz gegeben. Er ruhet am Schluss auf der Dominante von G moll, und so schliesst sich das Osanna in G dur gut an. Es ist das Pleni des Sanctus, mit kleinen Veränderungen.

Agnus Dei: Andantino sostenuto, Sechsachteltakt, E moll; vom Eintritt des Dona — an. G dur und Allegretto sereno. Diess ist wieder ein ungemein schöner Satz, werth, dem Kyrie an die Seite gestellt zu werden, ihm gewissermaassen ähnlich, wenn auch weniger in künstlicher Ausarbeitung, doch im vollkommen angemessenen Ausdrucke seiner beyden Abschnitte und in sorgsamer Entfaltung und Haltung dessen, was er ankündigt. Das Dona — ist thematisch gearbeitet und in dieser Ausarbeitung Alles anmuthiger Gesang; der Schluss allmählig und sanft verfliessend. Sollte Mancher behaupten, der Satz im Ganzen sey etwas zu lang, so wollen wir nicht widersprechen, sondern nur gestehen, dass wir ihn nicht so finden; und wir haben ihn nicht selten gehört.

Einer besondern Empfehlung wird das Werk nach dieser Anzeige nicht bedürfen. Die Ausführung wird weder den Sängern, noch dem Orchester schwer fallen; denn, ausserdem, dass Schwieriges in Einzelnheiten nicht vorkömmt, versteht der Verf. und ist sehr geübt, wie jedes Instrument, so auch jede Singstimme ihrer Natur gemäss zu behandeln.

Der Stich ist gut; das Papier aber sollte besser, wenigstens derber und haltbarer seyn. Eine Reihe Tänze u. dgl. wird einigemal durchgespielt und dann bey Seite geworfen: aber so ist es ja mit solch einer Partitur nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten July. №. 30. 1825.

Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maasstabes für die Stimmung. Von Ernst Gottfried Fischer. In den Abhandlungen der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften und auch besonders abgedruckt. Mit einer Kupfertafel. Berlin 1824, 4.

(Ausgezogen, nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über Stimmungshöhen, von E. F. F. Chladni).

Der Herr Verfasser (Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften und Professor am grauen Kloster zu Berlin, durch seine mechanische Physik und andere Schriften rühmlich bekannt) erwähnt zuvörderst in der geschichtlichen Einleitung die Untersuchungen der Schwingungen einer gespannten Saite von Newton, Taylor, d' Alembert, L. Euler, Daniel Bernoulli, und die (wohl die gründlichsten) von La Grange. Am schärfsten ward hierbey die Gestalt einer schwingenden Saite untersucht, ob sie nämlich immer eine sehr verlängerte Cycloide sey, oder ob auch andere Krümmungen Statt fänden, worüber besonders der Streit zwischen d' Alembert und Euler mit vieler Heftigkeit geführt ward. Der Einfluss, welchen Schwung, Gewicht und Länge auf den Ton haben, war durch Taylor zuerst wissenschaftlich bestimmt worden, da man vorher nur den Einfluss der Länge auf Saiten, so wie auf Pfeifen, empirisch kannte. *).

Man wusste übrigens zwar schon im Alterthume, dass jedem Intervalle ein Zahlenverhältniss entspricht, aber man hatte keinen deutlichen Begriff von dem Zusammenhange dieser Verhältnisse mit dem innern Wesen des Tones, in so fern nämlich dadurch die verhältnissmässige Dauer oder Anzahl der Schwingungen eines klingenden Körpers angezeigt wird, und diese halbe Kenntniss der Sache gab zu vielen mystischen Deutungen Anlass. Die vorher erwähnten Untersuchungen der Gestalt einer schwingenden Saite sind übrigens mehr der Analyse als der Akustik nützlich gewesen, indem dadurch zu vielen anderen in die höhere Mechanik einschlagenden Forschungen von Euler und La Grange ist Gelegenheit gegeben worden.

Hierauf wird von der Veranlassung und dem Zwecke dieser Abhandlung geredet, und das für diese Versuche sehr zweckmässig eingerichtete und in der Kupfertafel abgebildete Monochord (welches ich auch bey dem Hrn. Verf. gesehen habe) beschrieben. Die gewöhnliche Angabe der Zahl von Schwingungen, welche jeder Ton in einer Sekunde macht, wobey meistens (ich füge hinzu, als mittlere

*) Was ältere Schriftsteller, z. B. Nicomachus Gerasenus, Gaudentius, Macrobius, Jamblichus, Boëthius, etc. (von denen immer einer dem andern wörtlich nachgeschrieben hat, ohne irgend einen Versuch anzustellen) über die Untersuchungen sagen, welche Pythagoras über das Verhältniss der Spannung einer Saite zu deren Tone angestellt haben soll, ist nur als eine Fabel anzusehen; denn sie sagen, dass die Töne in den Verhältnissen der angehängten Gewichte (oder der spannenden Kräfte) gestanden hätten, da sie sich doch bekanntermaassen nicht wie diese, sondern wie deren Quadratwurzeln verhalten. Eben so unrichtig ist es, wenn sie sagen, dass Pythagoras die Töne der Hämmer in einer Schmiede mit deren Gewichten übereinstimmend gefunden habe, da sie sich doch bey ähnlicher Gestalt wie die Kubikwurzeln der Gewichte hätten verhalten müssen. Die Alten haben überhaupt zwar die Natur beobachtet, wenn sie freywillig etwas darbot, aber (etwa mit Ausnahme des Archimedes) nicht verstanden, Versuche anzustellen, d. i. die Dinge absichtlich in solche Verhältnisse zu setzen, dass die Natur gezwungen wird, auf unsere Fragen zu antworten.

Zahl mit Recht) angenommen wird, dass das ungestrichene c 256 Schwingungen in einer Sekunde macht, schien dem Hrn. Verf. nicht genau genug. Er verschaffte sich also eine Stimmgabel, nach welcher der vormalige Flügel des Berliner Theaterorchesters gestimmt ward, um durch sorgfältige Vergleichung mit den Tone einer gespannten Saite die absolute Zahl der Schwingungen genau zu bestimmen, und erhielt auch nachher noch 3 Pariser Stimmgabeln, von der dortigen grossen Oper, dem Théatre Feydeau, und dem italiänischen Theater. Zu genauerer Untersuchung der Schwingungszahlen dieser Stimmgabeln würde ein gewöhnliches Monochord mit horizontal liegenden Saiten ganz unbrauchbar gewesen seyn, weil, wenn die Spannung des Gewichtes über eine Rolle geleitet würde, man nicht wissen könnte, ob bey der beträchtlichen Reibung die Saite zwischen den Stegen wirklich die gehörige Spannung hätte. Er bediente sich also eines Monochordes, an welchem die durch Gewichte gespannte Saite über eine sorgfältig getheilte Scale von Messing frey herabhing, um vermittelst eines beweglichen Steges die Länge, welche die Saite bey einem bestimmten Tone hatte, genau zu messen. Vermittelst dieser Geräthschaft war es allezeit möglich, die Zahl der Schwingungen einer Gabel so genau zu bestimmen, dass nicht um Eine Schwingung in einer Sekunde gefehlt ward. Nach der etwas bequemer gemachten Taylor'schen Formel ist, wenn L die Länge, G das Gewicht der Saite, P die Spannung derselben, g die Fallhöhe eines Körpers in der ersten Sekunde, und n die Zahl der einfachen Schwingungen in einer Sekunde bedeutet, $n = \sqrt{\frac{2\,g\,P}{L\,G}}$. Nun geben die Stimmgabeln gewöhnlich das eingestrichene a an; es zeigten aber die Versuche, dass es leichter war, die tiefere Octave, oder das ungestrichene a mit der Stimmgabel übereinstimmend zu machen, als das eingestrichene a selbst. Es ward also zur Bestimmung des ungestrichenen a eine Messingsaite von No. 5. angewendet, am Monochorde aufgehängt, durch das bestimmte Gewicht P gespannt, und durch Versuche die Länge L bestimmt, bey welcher sie diesen Ton gab, wobey der verlangte Grad von Genauigkeit nur durch wiederholte Versuche zu erreichen war. Zur Bestimmung des Gewichtes des schwingenden Theiles der Saite ward viele Genauigkeit erfordert, weil der abzuwägende Theil schon durch das angehängte Gewicht gespannt seyn musste. Aus der Länge der Schwebungen, d. i. der hörbaren Stösse, welche eine Folge des Zusammentreffens der Schwingungen zweyer klingenden Körper in einem Zeitmomente sind, und welche bey der Annäherung an die Reinigkeit immer mehr zunimmt, bis die Schwebung bey vollkommener Uebereinstimmung der Schwingungen ganz verschwindet, liess sich auf die mehre odere mindere Reinigkeit schliessen. Dieses gab aber auch nicht eine absolute Sicherheit, weil der Ton einer guten Stimmgabel 25 bis 30 Sekunden lang, der einer Saite aber nur etwa 3 bis 4 Sekunden lang deutlich hörbar war. Es ward also viele Uebung und viele Wiederholung der Versuche erfordert.

Die Ergebnisse aus den Versuchen und deren Berechnungen waren für das ungestrichene a,

an der Stimmgabel des Berliner Theaters 437, 32 Schwingungen,

an der Stimmgabel der grossen Oper zu Paris 431, 34,

an der des Théatre Feydeau 427, 61,

an der Stimmgabel der italiänischen Oper zu Paris 424, 17 Schwingungen in einer Sekunde. *)

Die beyden ersten Resultate sind das Mittel von 30, und die beyden letzten das Mittel von 20 Versuchen.

Der Hr. Verf. hatte einigen Zweifel, ob die schon erwähnte Formel Taylor's die absolute Zahl der Schwingungen eben so richtig angebe, als sie deren Verhältnisse angiebt, und eben dieses war die erste Veranlassung zu den gegenwärtigen Untersuchungen. Weitere Untersuchungen lehrten aber, dass weder in der materiellen Beschaffenheit der Saiten, noch in der umgebenden Luft ein Grund könne gelegen haben, um den absoluten Werth der Schwingungen nach Taylor's Formel unsicher zu machen.

Zum Schlusse der Abhandlung werden noch 2 Methoden erwähnt, die absolute Zahl der Schwin-

*) Zur Vergleichung mit anderen hier zu erwähnenden Angaben bemerke ich, dass bey diesen Schwingungszahlen das ungestrichene a, das ungestrichene c, wenn man das Verhältniss 5: 3 annimmt, im Theater zu Berlin 262 $\frac{2}{5}$, in der grossen Oper zu Paris 258 $\frac{4}{5}$, in dem Théatre Feydeau 256 $\frac{3}{5}$, und in der Pariser italienischen Oper 254 $\frac{1}{2}$ Schwingungen macht. Will man aber nach der gleichschwebenden Temperatur das Verhältniss des a zu dem c wie 1, 68179: 1 annehmen, so kann man von jeder dieser Zahlen ungefähr 2 Schwingungen in einer Sekunde abziehen.

gungen unabhängig von der Theorie der Saiten zu bestimmen: 1) die, deren sich Sauveur schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts bedient hat, und welche in den *Mém. de l'Acad. de Paris,* 1700, S. 131. kurz beschrieben ist, durch die Zahl der Schwebungen, welche bey dem Zusammentreffen der Schwingungen in 2 Orgelpfeifen, deren Länge sich wie 100: 101 verhält, in einer gewissen Zeit hörbar sind, wobey er, nach Prony in seinen *Leçons de Mécanique analytique* P. 11. p. 296. gefunden hat, dass das grosse c 122 Schwingungen in einer Sekunde mache (und also das ungestrichene c 244), 2) die von mir in meiner *Akustik* §. 29. in der ersten Anmerkung, und in meinem *Traité d'Acoustique* §. 5. angegebene Art, vermittelst eines in einem Schraubstock einzuklemmenden Stabes, dessen hervorragender Theil anfangs lang genug ist, um seine Schwingungen zu zählen, und hernach soweit abgekürzt wird, dass man Töne hören kann, welche sich sodann wie die umgekehrten Quadrate der Längen verhalten. Der Hr. Verf. findet hierbey nur die Schwierigkeit, dass man die Zahl der Schwingungen deshalb nicht mit vollkommener Genauigkeit bestimmen könne, weil bey mehrem oder minderem Einklemmen in den Schraubstock der eingeklemmte Theil mehr oder weniger an den Schwingungen Antheil nehme, wie er denn bey einigen solchen angestellten Versuchen abweichende Resultate erhalten hat. Er bediente sich nämlich einer Stimmgabel, welche nach einer beträchtlich tieferen Stimmung, als die jetzige ist, das ungestrichene c angab, und erhielt von dieser als grösstes Resultat 294, als kleinstes 264 Schwingungen in einer Sekunde, dahingegen durch Vergleichung mit einer Saite nach Taylor's Formel 246 Schwingungen gefunden wurden.

Ich halte nicht für überflüssig, hier theils über die angewendeten Methoden, die absoluten Schwingungszahlen zu bestimmen, theils auch über Verschiedenheiten der Stimmungshöhe einige Bemerkuugen beyzufügen.

J. Robison, Professor der Physik in Edinburg, hat in seinem *System of mechanical Philosophy* (Edinburg 1822. 8. in 4 Bänden), welches ich nur aus der Recension in den *Heidelberger Jahrbüchern der Literatur, Januar* 1825, kenne, die absoluten Schwingungszahlen der Töne durch die Schwebungen an zwey gespannten Saiten auf folgende Art zu bestimmen gesucht: „Man hänge eine Geige verkehrt an die Wand, spanne eine Saite derselben vermittelst des Wirbels, die andere dieser gleiche vermittelst angehängter Gewichte, so lange, bis beyde mit dem Bogen gestrichen unison sind. Dann werde das Gewicht gesucht, welches die Saite spannt, und im Verhältniss von $80^2: 81^2$ vermehrt (oder der 40ste Theil zugelegt), so wird das Verhältniss der Schwingungen, 80: 81 seyn. Zählt man hierauf die Anzahl der Schwebungen*), welche in einigen Sekunden (etwa 10) geschehen, so giebt diese 80 mal die Schwingungen des niedrigern, und 81 mal die Schwingungen des höheren Tones." Hieraus will Robison für das ungestrichene c 240 Schwingungen in einer Sekunde gefunden haben. Dieses Verfahren ist meines Erachtens zwar im Allgemeinen gut, aber doch in dieser Art nicht ganz der Genauigkeit fähig, welche Hr. Prof. Fischer angewendet hat, weil man nicht gewiss wissen kann, ob die beyden Saiten ganz von einerley Beschaffenheit sind, und ob nicht an den Stegen mehr oder weniger Reibung statt gefunden habe, wie denn auch die für das ungestrichene c gefundenen 240 Schwingungen in einer Sekunde selbst bey der niedrigsten jetzt gewöhnlichen Stimmung zu wenig zu seyn scheinen. Vielleicht würden sich an dem Monochorde des Hrn. Prof. Fischer auch Versuche dieser Art mit mehr Genauigkeit anstellen lassen.

L. Euler giebt in seinem *Tent. nov. theor. mus. cap.* 1. für das grosse C 118, und späterhin in seiner Abhandlung *de motu aëris in tubis* §. 62. (in *Nov. Comm. Ac. Petrop. t. XVI.*) 125 Schwingungen in einer Sekunde an, (das ungestrichene c würde also nach der ersten Angabe 236 und nach der zweyten 250 Schwingungen in derselben Zeit machen. Marpurg beschreibt in seinem Buche *über die Temperatur,* in der Vorrede S. VI und VII, einen von ihm angestellten Versuch, um die Zahl der Schwingungen einer Saite durch Gewicht, Länge und Spannung zu bestimmen; er fand hierbey für das ungestrichene a $414\frac{1}{3}$ Schwingungen in einer Sekunde; es würde also das ungestrichene c nach dieser Angabe beynahe eben so viele Schwingungen gemacht haben, wie nach der ersten Angabe Euler's.

Die schon erwähnte von Sauveur angegebene Art, die absoluten Schwingungszahlen zu be-

*) In der angeführten Stelle der Heidelberger Jahrbücher, S. 26. Z. 7 und 4 von unten, soll es heissen: Schwebungen, anstatt Schwingungen, durch welches letztere der Sinn entstellt wird.

stimmen, ist besser vom Kapellmeister Sarti (der auch ein sehr wissenschaftlich gebildeter Mann war) in einer ausserordentlichen Versammlung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Petersburg 1796, am 8. October (a. St.) ausgeführt worden, wovon in den *Nov. Act. Ac. Petrop.* t. XIII. 1795—1796, *Hist.* V. p. 30. Nachricht gegeben ist. Es wurden hierzu angewendet 2 Orgelpfeifen von 5 Fuss, mit 2 Blasbälgen und 2 Tasten, einem Monochord und einem Sekundenpendel. Erst waren die Pfeifen im Einklange, hernach bey Verkürzung der einen zeigte sich die Coincidenz der Schwingungen (oder Schwebung) als ein dritter Klang. Bey Verkürzung der einen Pfeife im Verhältnisse 99: 100 dauerte jede Schwebung eine Sekunde; es geschahen also in der einen Pfeife innerhalb einer Sekunde 99 und in der andern 100 Schwingungen. Es fand sich, dass das eingestrichene a der Violine 436 Schwingungen in einer Sekunde machte, (nämlich nach dem ältern, von Sauveur, Newton etc. gebrauchten Ausdrucke, Doppelschwingungen, aus einem Hingange und Rückgange bestehend, also nach der jetzt gewöhnlicheren Art des Ausdruckes, wo man eine jede einzelne Bewegung eine Schwingung nennt, 872 Schwingungen). Das ungestrichene c würde also, wenn man das Verhältniss der kleinen Sexte 5: 3 annehmen will, $261\frac{3}{5}$, aber nach der gleichschwebenden Temperatur $259\frac{1}{4}$ Schwingungen in einer Sekunde machen.

Was die vorher erwähnte von mir angegebene Methode, die absoluten Schwingungszahlen zu bestimmen, betrifft, vermittelst eines in einen Schraubstock zu klemmenden parallelepipedischen Stabes oder Streifens, der erst lang genug ist, um die Schwingungen zu zählen (etwa 4 in einer Sekunde) und hernach durch tieferes Einklemmen soweit verkürzt wird, dass man Töne hören kann, welche sich wie die umgekehrten Quadrate der Längen verhalten; so ist diese zwar die einfachste, und wird am meisten brauchbar seyn, um jeden von der absoluten Zahl der Schwingungen der Töne ohne weitere Rechnung zu überzeugen; sie wird aber schwerlich dazu können angewendet werden, um die Schwingungszahlen sehr genau, etwa bis auf ein paar Schwingungen in einer Sekunde zu bestimmen. Wenn man dieses wollte, würde eine ausserordentliche Genauigkeit in Ansehung der gleichförmigen Dicke und Consistenz des Stabes und auch des Einklemmens in einen oberwärts recht scharfkantigen Schraubstock erforderlich seyn. Mein sehr unvollkommener Stab (oder Tonometer) dieser Art, der nicht etwa (welches wohl besser wäre) durch ein Streckwerk gezogen, sondern nur, so gut es sich thun liess, überall gleich dick gefeilt ist, wobey ich hernach noch selbst etwas nachgeholfen habe, dient indessen recht gut dazu, um, wenn bey einer gewissen Länge vier Schwingungen abgezählt sind, bey $\frac{1}{4}$ dieser Länge ungefähr das Contra C mit 64 Schwingungen (und bey dem zweyten Tone, der sich zu dem ersten, wie 25: 4 oder $5^2: 2^2$ verhält, und also um 2 Oktaven und eine übermässige Quinte höher ist, das ungestrichene gis mit 400 Schwingungen), bey $\frac{1}{8}$ dieser Länge das ungestrichene c mit 256 Schwingungen (und als zweyten Ton das zweygestrichene gis mit 1600 Schwingungen) wie auch noch andere mit den umgekehrten Quadraten der hervorragenden Längen übereinstimmende Töne hervorzubringen, wenn auch nicht immer mit der grössten Genauigkeit. Dass Hr. Prof. Fischer so sehr von einander abweichende Resultate bey seiner Vergleichung des Tones einer Stimmgabel mit den Tönen eines solchen Stabes erhalten hat, liegt wohl ohne Zweifel darin, dass dabey nicht ganz so ist verfahren worden, wie ich vorausgesetzt hatte. Er hatte nämlich den Stab zwischen Lagen von einem etwas weicheren Metall geklemmt, da es doch wohl erforderlich seyn möchte, ihn zu genauerer Bestimmung der Befestigungsstelle unmittelbar in den Schraubstock zu klemmen. Ferner hat er den Stab horizontal eingeklemmt; ich habe ihm aber immer eine vertikale Richtung gegeben, jedoch dieses in meiner Akustik nicht besonders erwähnt, weil ich gar nicht vermuthete, dass jemand einen solchen Stab, oder überhaupt irgend etwas zu Beobachtung der Schwingungen bestimmtes, anders als senkrecht in einen Schraubstock klemmen würde *). Eine ver-

*) Derselbe Umstand, dass ich nicht ausdrücklich gesagt habe, es sey am besten, dem einzuklemmenden Stabe eine senkrechte Richtung zu geben, hat auch den sonst sehr guten Experimentator, Hrn. Savart in Paris zu einem ungegründeten Widerspruche gegen das veranlasst, was ich über die Longitudinalschwingungen eines an dem einen Ende befestigten Stabes gesagt hatte, welche er damals an einem horizontal eingeklemmten Stabe nicht hervorbringen konnte, und deshalb wegläugnete, aber späterhin, nachdem ich das Nöthige darüber in den *Annales de Chimie* T. XX. (1822) p. 74. gesagt hatte, richtig hervorgebracht hat. Es scheint über-

tikale Befestigung wird allemal einer horizontalen vorzuziehen seyn, 1) weil bey einem horizontalen Einklemmen nicht die Festigkeit statt findet, wie bey einem senkrechten, wo der Stab und der Schraubstock nebst seiner Basis sich gegen den Fussboden stemmt, 2) weil bey einem gehörig eingerichteten Schraubstocke die Mündung nach oben etwas convergirend ist, und also bey einem senkrechten Einklemmen die Befestigungsstelle vermittelst der scharfen Kante des Schraubstockes besser bestimmt wird, als es bey einem horizontalen Einklemmen wegen der nach unten etwas divergirenden Lippen des Schraubstockes möglich ist.

Alle vorhandene Angaben der absoluten Schwingungszahlen lehren, dass vormals die Stimmung niedriger gewesen ist, als jetzt *), und dass sie auch gegenwärtig nicht an allen Orten dieselbe ist. Im Allgemeinen wird es wohl immer am schicklichsten seyn, wenn man die absolute Zahl der Schwingungen in einer Sekunde für ein jedes c als eine Potenz von 2 ansieht; das Contra C würde also 64, das grosse C 128, das ungestrichene c 256, das eingestrichene c 512, das zweygestrichene c 1024 Schwingungen in einer Sekunde machen, u. s. w. Die Vortheile, welche diese Annahme gewährt, sind 1) dass man einen schicklichen mittleren Anhaltpunkt hat, den man nie, weder an Höhe noch an Tiefe, zu sehr überschreiten sollte, und welcher sich am leichtesten auf die von mir angegebene Art vermittelst eines in einen Schraubstock geklemmten Stabes, bey gehöriger Genauigkeit des Verfahrens zu jeder Zeit wiederfinden lässt, (welche Tonhöhe auch dieselbe ist, die schon Sauveur als ton fixe annehmen wollte); dass bey dieser Annahme, wenn man die verhältnissmässigen Schwingungszahlen der Töne (so wie sie in meiner Akustik §. 25 und 40, wie auch von Marpurg und Anderen angegeben sind) mit der irgend einem c zukommenden Potenz von 2 multiplicirt, man mit aller Leichtigkeit die absolute Zahl der Schwingungen findet, welche jeder Ton in einer Sekunde macht. Bey den verschiedenen hier erwähnten Stimmungshöhen sind die Schwingungszahlen theils etwas kleiner, theils etwas grösser, als bey dieser mittleren Annahme. Nach dieser kommen dem ungestrichenen c 256 Schwingungen in einer Sekunde zu, aber nach der älteren Angabe von Euler, womit Marpurg übereinstimmte, machte es 236; nach Sauveur 244; nach Robison 240; nach einer neueren Angabe Eulers 250; nach Southern (im *Retrospect of philosophical discoveries*, No. 55, p. 311) an einer Stimmgabel 254 $\frac{2}{3}$, nach der anderen 252 $\frac{1}{4}$, nach Smith (in seinen *Harmonies*) an der Orgel des Trinity-College nur 234 bis 235; nach Sarti 261 $\frac{3}{5}$; nach der Stimmung des Berliner Theaters 260 $\frac{2}{3}$, in der grossen Oper zu Paris 258 $\frac{4}{5}$; auf dem Théatre Feydeau 256 $\frac{2}{3}$, und in der italienischen Oper zu Paris 254 $\frac{1}{2}$ Schwingungen in einer Sekunde (wobey man aber, wenn das Verhältniss des a zu dem c nicht wie 5: 5, sondern nach der gleichschwebenden Temperatur genommen wird, für jede der 5 letzteren Angaben etwas über 2 Schwingungen in einer Sekunde weniger anzunehmen hat). Diese Abweichungen von der als mittlere Zahl angenommenen Zahl 256 oder der achten Potenz von 2 sind also diesseits und jenseits nicht so beträcht-

haupt fast nothwendig zu seyn, wo es auf Experimente oder auf etwas Praktisches ankommt, zu Vermeidung der Missverständnisse alles, was man für deutlich genug hält, und alle noch so geringfügig scheinende Umstände noch genauer zu erklären. Man vergönne mir, dieses hier durch ein Paar nicht auf Akustik sich beziehende Beyspiele zu erläutern. Wenn ein Nordländer von Sand redet, so versteht er solchen, wo Kieselerde der Hauptbestandtheil ist. Dieser findet sich aber in manchen Gegenden gar nicht (weshalb ich an manchem Orte nur mit Mühe einen zu Versuchen über die Schwingungen der Scheiben tauglichen Sand oder eine ähnliche körnige Substanz habe erhalten können); wenn man also statt dessen einen meistens aus Thonerde oder Kalkerde bestehenden staubartigen oder auch einen schwärzlichen sehr eisenhaltigen Sand etwa zu einem Kitt oder etwas dem ähnlichen anwenden will, wird man ein ganz anderes Resultat erhalten. Eben so, wenn ein Nordländer von Kreide redet, versteht er darunter solche, die aus kohlensaurer Kalkerde besteht; in manchen Gegenden des südlichen Deutschlandes versteht man aber darunter die sogenannte spanische Kreide, welche meistens aus Magnesia besteht und bey mancher Anwendung auch ganz falsche Resultate geben würde.

*) Soviel ich mich erinnere, fand sich in der Wiener musikalischen Zeitung vor einigen Jahren ein guter Aufsatz über die vormalige tiefere Stimmung, worin unter andern bemerkt ward, dass die älteren Compositionen von Palestrina, Allegri etc. wenn sie in derselben Tonhöhe, wie damals, sollten ausgeführt werden, wohl um mehr als einen ganzen Ton niedriger würden geschrieben werden müssen, und dass auch die älteren Geigen mehr für die damalige niedrige Stimmung eingerichtet sind, und bey der jetzigen einen etwas schwächeren Bezug erfordern, also nicht ganz die ihnen angemessene Wirkung thun können.

lich, dass man nicht Ursache haben sollte, die Uebereinkunft eines jeden c mit irgend einer Potenz von 2 als einen mittleren Anhaltepunkt beyzubehalten.

Chladni.

NACHRICHTEN.

Bremen. Das verflossene Winterhalbjahr hat hier den Musikfreunden manche erfreulichen Genüsse dargeboten, sowohl in Concerten als in der Opern- und Kirchenmusik. Hr. Moscheles gab am 9. März im Krameramthaus ein Concert, welches mit Zuhörern überfüllt war, weil sein Ruf auch viele Kunstfreunde aus den benachbarten Gegenden herbeygelockt hatte. Er spielte ein noch ungedrucktes grosses Pianoforte-Concert in Es dur, und Variationen auf den Alexandermarsch, und schloss mit einer freyen Phantasie, worin er das Mozart'sche Thema: Alles fühlt der Liebe Freuden etc. und eine Fuge aus Händels *Simson* einwebte, welches Oratorium zwey Tage zuvor unter Hrn. Riems Leitung von der hiesigen Singakademie auf der Börse mit grossem Beyfall gegeben worden war. Noch ist das Concert zu erwähnen, welches ein junger Virtuos, Hr. C. F. Schröter, ein Schüler des Hrn. Aloys Schmidt am 23sten Februar zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten gab. Er spielte ein Rondeau brillant von Hummel in B dur und ein selbstgesetztes Potpourri brillant aus *Euryanthe* mit vieler Fertigkeit auf dem Pianoforte, auch Variationen für Pianoforte und Violine von Pixis und Leon, mit Hrn. Aug. Ochernal; Dem. Erhardt sang zwey Arien. Ein drittes Pianoforte-Concert wurde am 23sten April gegeben von Dem. Elise Müller, Tochter des Hrn. Dr. Müller, (des Verfassers einer Reise nach Italien). Sie spielte mit Fertigkeit und sicherem Anschlag ein Quintett des Prinzen Louis Ferdinand, das neue launige Trio von Beethoven Op. 121. mit den Variationen über: „Ich bin der Schneider Kakkadu" und ein Divertissement von Hummel vierhändig, mit Hrn. Riem. Ausserdem wurden drey Lieder von ihrer eigenen Composition mit vielem Beyfall von Dilettanten vorgetragen. — Ferner das Concert des hanseatischen Musikdirektors Hrn. Helfrich am 19. Jan. und die Concerte des Musik-Corps der Bürgerwehr (im letzten Winter nur zwey), die sich durch schönes Spiel auf der Clarinette, dem Flügelhorn, Bassethorn und volle Militairmusik auszeichneten. Beethoven's herrliche Musik zum *Egmont* kam in mehren Concerten vor, wie auch seine *Adelaide*. Hr. Herrmann Nuckel, Musiklehrer, sang in seinem eigenen Concert am 11. d. J. Arien aus der *Zauberflöte* und aus *Euryanthe* nicht ohne Beyfall. Die sechs öffentlichen Quartettunterhaltungen des Hrn. Ochernal und Sohn enthielten am 3. May, unter andern Spohr's neues Doppelquartett und ein Quintett von Beethhoven. Ein neues Abonnement-Concert für den nächsten Winter wird jetzt durch Subscription eingeleitet und wird ohne Zweifel zu Stande kommen. In der Kirchenmusik hatten wir einen neuen Genuss durch das *Requiem* vom Abt Vogler, welches am Charfreytag in der Petridomkirche unter Leitung des Hrn. Riem von der Singakademie vorgetragen wurde. Wir sind Hrn. Riem vielen Dank schuldig, dass er uns mit diesem geistreichen Werke, so wie auch mit dem schon genannten *Simson* von Händel bekannt gemacht hat. Am Himmelfahrtstage, den 12. May 1825, wurde hier zum erstenmal die ganz neue Composition des Hrn. F. W. Grund in Hamburg (Bruders der geschätzten Sängerin Mad. Sengstack in Bremen), betitelt: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Oratorium von K. W. Ramler, unter Leitung des Hrn. F. W. Riem und Hrn. Ochernal und Mitwirkung zahlreicher Kunstfreunde durch Hrn. Organisten L. Grabau in der St. Rambertikirche nicht ohne Beyfall aufgeführt, den sie auch bey der Aufführung in Hamburg gefunden hat. Zwey aufblühende und viel versprechende Talente für den Gesang sind noch zu erwähnen: Dem. Buscher und Fr****. Die Stimme der letzteren ist ungemein kräftig und hell. Dem. Buscher sang die schwierige Arie der Königin der Nacht mit grosser Leichtigkeit in dem Concerte des geschickten Flötenspielers Hrn. Lacroix.

Die Opernmusik erhielt einen sehr willkommenen Zuwachs durch den Bassisten Hrn. Franz Siebert, grossherzogl. Baden'schen Hofsänger, und dessen Tochter Sophie Clara Siebert. Einen so trefflichen Basssänger hatten wir hier lange nicht gehört. Sie begannen mit musikalischen Intermezzo's im Kostum auf dem Theater, aus *Johann von Paris*, *der diebischen Elster*, *Tancred* und *Camilla*, und als Agathe und Caspar im *Freyschütz*, der einzigen Oper, die bey dem jetzigen Personal unserer Bühne vollständig gegeben werden konnte.

Die Arie: In diesen heil'gen Hallen sang Hrn. Siebert besonders gut. Auch trug er mit Beyfall eigene Compositionen vor, z. B. eine Hymne: *Der Morgen*, die Romanze: *Die schöne Zauberin*, und die Romanze: *An die Geliebte* oder: *Ich liebe dich*, alle drey zur Guitarre. Mit seiner Tochter gab er auch zum erstenmal im Saal zum Lindenhofe, einem neuen Gasthause, am 20sten April Concert, worin er das Lied: Kennst du das Land, von Göthe, von Häusler komponirt, mit grosser Kunst, doch mit gar zu viel Verzierungen sang. Dem. Siebert zeichnete sich besonders in dem *Bolero* von Carafa, und in einigen Scenen von Pär aus. Noch ein anderer grossherzogl. Baden'scher Sänger, Hr. Walter, ein Komiker, trat im März als Staberl, als Joseph Hubert in *den Wienern zu Berlin* und in anderen kleinen Rollen nicht ohne Beyfall auf. Dem. Erhard aus Prag, als Agathe, Tancred, Sextus und Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla* u. s. w., zeigte Bildung und Schule, jedoch keine klare Stimme. Mad. Jost, Hr. Föppel und andere gute Sänger haben wir ganz verloren; unsere Oper ist aufgelöst. Die als Preciosa so oft und so gern gesehene Dem. Göhring, Schwester der berühmten Schauspielerin Mad. Artour in Hannover, tritt gänzlich von der Bühne ab; sie verheirathet sich an einen hiesigen Beamten.

Die Concerte der Union sind für diesen Winter beendigt. Hr. Riem spielte darin am 27. Nov. v. J. ein Mozart'sches Quartett mit vielem Beyfall. Hr. Münter trug ein Violin-Concert vor; Beethovens Ouverture aus *Leonore*, dessen Symphonieen in D dur und in C moll, und viele neue Gesangstücke aus *Euryanthe* u. a. wurden daselbst gegeben.

Der hiesige geschickte Instrumentmacher, Hr. Joh. Ludw. Ickler, hat vor kurzem auch ein Panaulon verfertiget, dessen Ton nach dem Urtheil der Kenner besser seyn soll, als der der Panaulonflöte des Hrn. Wolfram, welche in Wien verfertigt ist. Es geht auch bis h einschliesslich (unter dem gewöhnlichen tiefen d), und das Hinüberschleifen von der Cis-Klappe auf die C-Klappe geschieht ebenfalls auf zwey kleinen Walzen: eine bequeme Erfindung, die von dem Wolfram'schen Panaulon entlehnt ist.

Schauspiel und Oper unsrer Stadt werden nun mit nächstem September unter die Leitung des Hrn. Dr. Klinkworth und des Hrn. Blumfeld treten, wovon man sich viel verspricht. Hr. Bl. ist ein beliebter Schauspieler. Hr. Dr. Klinkworth ist Gelehrter und Schriftsteller und führte in Lübeck bisher die Leitung eines Liebhabertheaters; seine Gattin ist Schauspielerin.

Prag. Unsere Oper hat in der letzten Zeit durchaus nichts Neues geliefert, und wir haben nur etwas von Gastspielen zweyer jugendlichen Sängerinnen zu berichten. Die erste derselben ist die gefeierte Dem. Sonntag, deren Erscheinung den Pragern um so interessanter seyn musste, da wir die Fortschritte genau abmessen können, welche sie während ihres Aufenthaltes in Wien gemacht hat. Dem. Sonntag war, als sie uns verliess, ein schönes, aufblühendes Talent mit einer jugendlich klangvollen, sehr biegsamen Stimme, herrlichen Intonation und viel Anlage zur darstellenden Künstlerin; nach ihrer Rückkehr finden wir alle diese Vorzüge erhöht und weiter ausgebildet, ihre Stimme weder stärker noch schwächer; dagegen hat sie durch fleissiges Studium eines grossen Musters (Mad. Fodor), vielleicht auch durch den Unterricht eines Italienischen Meisters sehr an Kunst gewonnen; ihr Vortrag ist rein, präcis und zart, sie besitzt die grösste Deutlichkeit und Nettigkeit nicht nur in hervorstechenden (auch den schwierigsten) Coloraturen, sondern auch in den flüchtigsten Ausschmükkungen; sie hat ihrem Vorbild eine wunderschöne mezza voce abgelernt, die sie nur etwas haushälterischer gebrauchen sollte, um noch weit mehr damit zu wirken. Aber, wenn auch nicht zu läugnen ist, dass Dem. Sonntag unter die ersten deutschen Sängerinnen gezählt werden muss, und, zumal in munteren Rollen, überdiess noch eine brave Schauspielerin genannt werden kann, so glauben wir doch, es bedürfte eines längeren Aufenthaltes in Italien, um sie zu einer grossen Sängerin zu machen; denn wie man den Geist der Malerkunst selbst an den besten Gemälden der italienischen Schulen nicht so fassen kann, als in der Heimath der Kunst, so würde auch eine Reise in dieses Land der Töne (dessen Clima überdiess auch in physischer Hinsicht jeder Sängerin anzuempfehlen ist) das viele Schöne, welches die junge Künstlerin besitzt, in eine systematische Einheit bringen, die jetzt ihr herrliches Gefühl in vielen Darstellungen hervorbringt, die aber dennoch in manchen andern vermisst wird. Die hiesigen Kunstleistungen der Dem. Sonntag waren um so interessanter, als sie sich in vier ziemlich verschiedenen Gebieten der Kunst und in jeder mit

Glück bewegte; denn sie gab von deutscher Kunst: Donna Anna in *Don Juan,* Susanne im *Figaro* und Agathe im *Freyschütz,* aus der ältern italienischen Schule: Sophie im *Sargines;* vom neuesten italienischen Genre: Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla,* Desdemona in dessen *Othello,* und Arien und Variationen von Rossini und Mercadante; von französischer Musik aber die Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris* und Bertha in Auber's *Schnee,* der sich freylich sehr zur italienischen Gattung hinneigt. Die vorzüglichsten ihrer Leistungen waren unstreitig die ganz entgegengesetzten Partieen der Donna Anna und der Bertha: wie sie in dieser durch die höchste Leichtigkeit erfreute, riss sie in jener durch eine Tiefe und Leidenschaftlichkeit des Gesanges hin, die gar nicht in ihrem Wesen zu liegen scheint und in ihren sonstigen Leistungen fast nie erschien, ja selbst in ihrer Agathe bey weitem nicht so wahr und warm hervortritt. Desdemona gelang ihr in den beyden ersten Akten vollkommen, im dritten Akt sollte die Ahnung ihres schwarzen Geschicks mehr in die Canzone hineinklingen und, die *Preghiera* mit demselben Gefühl vorgetragen werden, das wir an der Donna Anna bewunderten.

Dem. Schwarzböck, eine sehr talentvolle Anfängerin mit viel Gefühl, aber vielleicht noch mit zu wenig Macht, um dasselbe in Schranken zu erhalten, und mit einer schönen starken Stimme, hat nur eine Gastrolle, Emmeline in *der Schweizerfamilie,* gegeben, und darin sehr angesprochen. Wir hoffen, dass sie uns im Laufe des Jahres wieder besuchen wird, um in mehren Opern aufzutreten, und vielleicht bey uns zu bleiben.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Matthisson, für Gesang und Pianoforte comp. — — von Wilh. Hermann — — 5tes Werk. Coblenz, bey Falkenberg. (Pr. 16 Gr.)

Dass von Matthisons Gedichten, ohngeachtet der Geschliffenheit und Glätte der Form, sich nicht viele wahrhaft für Musik eignen — und warum? — diese nicht vielen aber schon öfters und gut in Musik gesetzt sind: das kann als bekannt angenommen werden. Hr. H. hat ihr Bilder- und Blumenreiches bey Seite gelassen und sich an das Allgemeine, was sie der Empfindung bieten, gehalten. Daran hat er wohlgethan; nicht nur, indem er damit mehrere der beliebtesten früheren Compositionen ausgewichen ist, sondern auch, indem er, ist von eigentlichen Liedern die Rede, das Richtigere ergriffen hat. Dadurch sind seine Lieder in Melodie und Harmonie sehr einfach und sehr leicht für die Ausführung geworden. Das ist auch gut. Dass sie aber, zwar nicht alle, doch zum Theil, in beyden auch nicht ohne Interesse und gefällig sind, ist noch besser. No. 1, Lied der Liebe, No. 2, der Herbstabend, und No. 4, der Abend, glauben wir in jener Hinsicht den anderen vorziehen zu müssen. Frauenzimmern, die einfache Lieder gut vortragen können, und es jetzt noch mögen (leider mögen es nicht mehr viele, wenn sie es halbwege bis zu Di tanti palpiti gebracht haben) — diesen wird das Heftchen am meisten zu empfehlen seyn. Der Verleger hat das Seinige gethan, es so auszustatten, wie sie es mit Recht gern haben.

Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen u. s. w. von F. X. Eisenhofer. 4te Sammlung. München. (2 Fl.)

Die Art dieses Tonsetzers ist den Freunden vierstimmiger Gesänge bereits hinlänglich bekannt, dass wir also nur etwas Ueberflüssiges thun würden, wenn wir von dieser Sammlung, die sechs, dem Texte nach meistentheils hinlänglich bekannte Lieder enthält, mehr sagen wollten, als dass sich dieselbe Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodie, die in den früheren Sammlungen herscht, hier wiederfindet. Wenn hin und wieder eine Oktavenfortschreitung, aber in einer Mittelstimme, einige nach Call geschminkte Schönheitspflästerchen vorkommen, und etwa ein Gedicht, wie das zweyte an Laura, das sich für mehrstimmigen Gesang nicht recht eignen will: so sind das Dinge, die von den Singenden gewöhnlich nicht im geringsten beachtet werden, da sich Alles anmuthig hören und leicht vortragen lässt. Die Stimmen sind einzeln und gut gedruckt, ohne Partitur, die aber auch nicht oft vermisst werden wird, des Sangbaren und daher leicht Treffbaren wegen, das auch in den Mittelstimmen statt findet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
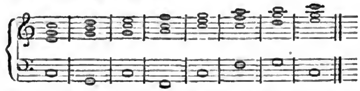
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. №. 31. 1825.

Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre von Dr. Franz Stoepel.

Erste Probe. Ueber Oktaven- und Quinten-Folgen.

Die Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen ist so alt als der Gebrauch, das Tonreich in Tonfächer von 8, oder in Oktaven, abzutheilen und in solch einem Tonfache sich den Inbegriff einer Tonart zu denken. Wenn man nämlich die ganze Reihe der einzelnen Töne eines solchen Tonfaches harmonisch behandelt, so ergiebt sich nach dem Gesetze der Einheit nothwendig folgender harmonische Satz:



welcher bis zur 7ten Stufe der Leiter rein ist *); nur diese steht in einem starken Missverhältnisse zur 6ten, erregt in ihrer unmittelbaren Folge auf jene 6te Stufe einen Uebelklang, den jedes gesunde Ohr empfindet. Es ist daher natürlich, dass man schon früh auf diesen Harmonieschritt aufmerksam ward und ihn als fehlerhaft verbot, indem man die Ursache des Uebelklingens zu entdecken sich bemühte. Wie verschieden nun aber auch die Meinungen hierüber gewesen seyn mögen, man nahm der Hauptsache nach doch ziemlich übereinstimmend an: dass die Ursache dieses Uebelklingens in der Aufeinanderfolge der Quinten und Oktaven liege. Anfänglich mag sich nun die ganze Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen in Bezug auf jenen Harmonieschritt, wahrscheinlich überhaupt nur so gestaltet haben: Weil diese Oktaven und Quinten sich vollkommen gleich sind, sowohl in Absicht ihres Verhältnisses zu einander, in sofern es durch Zahlen ausgedrückt wird — als Intervallen-Grössen — als ihrer Bewegung und innern Bedeutung, und weil eben darum ihre Wirkung ganz dieselbe und, wie das Ohr uns lehrt, durchaus keine angenehme ist, so muss die Aufeinanderfolge solcher Oktaven und Quinten vermieden werden.

Wie aber die Kunst gar zu leicht in Künsteley, und das Wissen in Wisserey ausartet, oder vielmehr von den Künstlern und Gelehrten dazu verunstaltet wird, — und wie diess gerade in jener Zeit, um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in musikalischer Hinsicht recht sehr der Fall war (vergl. meine Grundzüge der Geschichte der modernen Musik, Berlin 1821.), so gewann diese Lehre gar bald ein ganz anderes Ansehn.

Jetzt begnügte man sich nicht mehr mit jenem Verbote und etwa dem schon etwas verfeinerten: Vermeide auch die Folge einer reinen Quinte auf eine unreine, weil man da leicht jene verbotenen Quinten [Notenbeispiel] heraushören kann *); sondern nun wurden alle Quinten- und Oktaven-Folgen verboten, auch alle springenden; ja, man trieb es sogar so weit, uneigentliche Quinten- und

*) Man müsste denn etwa in den Fortschreitungen vom ersten zum zweyten und vom vierten zum fünften Akkorde fehlerhafte verdeckte Quinten sehen wollen! —

*) Was übrigens keineswegs der wahre Grund ist, sondern auch nur einer, auf den man verfiel, weil nun einmal in Quinten und Oktaven die Ursache alles Unheils liegen musste. Ich glaube vielmehr, der Grund liegt gar nicht in den Quinten, sondern darin: Bey dieser Folge [Notenbeispiel] wird gegen ein Naturgesetz, nämlich gegen das, dass eine solche Septime in solchem Falle sich durchaus (abwärts) auflösen muss, ver-

Oktaven-Folgen, — *) das heisst solche, die eigentlich gar keine Quinten- und Oktaven-Folgen sind, für eigentliche zu erklären und mithin auch zu verbieten. Wie weit auf diese Weise die Sache getrieben war, und wie viel weiter man sie mit rechter Consequenz noch treiben könnte, darüber sehe man G. Webers *Theorie der Tonsetzkunst,* erste Ausgabe, B. III. §. 661 — 713.

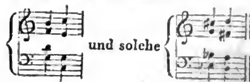
Dass es in dieser Lehre, die in diesem Umfange eine lange Zeit den Inbegriff alles musikalischen Wissens ausmachte, nicht an Widersprüchen fehlen konnte, ist erklärlich; und dass viele der wahrhaft gebildeten Musiker den Zwang eines solchen Widerspruchs fühlten, und ihn daher entweder ganz abzuschütteln versuchten, wohl gar die ganze Lehre als falsch verwarfen, oder, den Mittelweg wählend, Ausnahmen gestatteten, welche dann meist öfter galten als die Regel selbst, das beweist die Literatur der Musik-Theorie, — ich verweise in dieser Beziehung nur auf die 7 Abhandlungen über das Verbot der Oktaven- und Quinten-Folgen im 4ten Theile des zweyten Bandes der Mitzler'schen musikalischen Bibliothek und auf die oben angezogene scharfsinnige und vollständigste Abhandlung in G. Webers *Theorie der Tonsetzkunst* über Oktaven- und Quinten-Parallelen — das beweisen die praktischen Werke der besten Meister seit dem vorigen Jahrhunderte. Dem ungeachtet, nach all diesen Theorieen sind wir noch immer nicht über diese Lehre im Klaren, was die erwähnte Weber'sche Abhandlung, so lichtvoll sie sich auch über das Ganze verbreitet, so glücklich zum Theil der Verfasser auch das Theorem mit der guten Praktik zu einigen bemüht war, wieder am besten beweist; und es sey mir daher erlaubt, mit Gegenwärtigem wenigstens Andeutungen zur Lösung dieses Problems zu geben, da eine vollständige Ausführung hier nicht Platz finden dürfte.

Ich glaube nämlich: dass die ganze Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen falsch ist, weil das Princip, worauf sie sich gründet, in sich falsch ist. Das Princip für die ganze Lehre von den Quinten und Oktaven liegt offenbar nur darin: „Die vollkommene Gleichheit der Intervalle als solcher, und in Absicht ihrer Bewegung und innern Bedeutung, erzeugt Einerleiheit und mit dieser das Missbehagen für's Ohr, welches wir bey einem Harmonieschritte solcher Art fühlen; denn nur diesem Princip zufolge konnte sie eine solche Ausdehnung erhalten, nicht aber, wenn man die Idee festgehalten hätte, welche auch öfter von Tonlehrern berührt worden ist, dass die Harmonieen bey wirklich fehlerhaften Quinten- und Oktaven-Folgen sich zu fremd sind.

Obwohl nun zwar nicht zu leugnen ist, dass solche allgemeine Einerleiheit, wie in dem oben angeführten Harmonieschritte sich findet, durchaus nicht schön ist, so ist doch die Behauptung falsch, dass die Einerleiheit der Oktaven und Quinten, die sich hier folgen, die einzige Ursache davon sey; denn dann müsste z. E. ein Unisono-Satz oder die fünf- sechs und mehrmalige Wiederholung eines und desselben Dreyklanges, in ein und derselben Lage, das non plus ultra des Uebelklanges seyn, da hier die möglichste Einerleiheit statt findet; solche Einerleiheit erhöht nur die üble Wirkung jenes Harmonieschrittes: die Haupt-Ursache aber liegt in ganz etwas Anderem; wäre die Einerleiheit das wahre Uebel, und jenes Princip richtig, so müsste ein solcher Harmonieschritt ja augenblicklich wohlklingend werden, wenn das vorgebliche Uebel nach jenem Princip gehoben würde. Dann müsste derselbe Harmonieschritt in dieser Gestalt
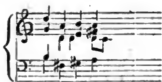


wohlklingend seyn. Das behaupten nun unsere Theoretiker, und müssen es, um nur einmal consequent zu seyn; glücklicherweise wird das Ding auch wirklich besser, weil die eine das Uebel erhöhende Ursache, die Einerleiheit, gehoben ist; aber, wer, mit gesunden Ohren, möchte wohl behaupten, dass eine solche Harmoniefolge gut klinge? Wie so, von jenem Principe ausgehend, die Theoretiker oft gut heissen mussten, was fehlerhaft ist, haben sie auch wieder fehlerhaft geheissen, was durchaus gut ist, z. B. solche Harmoniefolgen:



---

stossen, und darin liegt der Fehler; denn eben daraus lässt sich auch erklären, warum eine unreine Quinte auf eine reine folgen kann, weil die Septime dann nämlich aufgelöst wird.
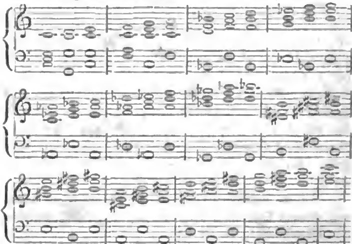
*) G. Weber nennt sie in seiner *Theorie der Tonsetzkunst* ganz treffend eingebildete.

während sie z. B. solche 

(siehe Fischers Choralbuch S. 27. 7. 1.) für unbedenklich halten etc. Diese und ähnliche arge Widersprüche *) in Betracht des berühmten Quinten- und Oktaven-Verbots und alle solche geistertödtende Regelwerks-Geburten müssen verschwinden, wenn die Wahrheit gefunden ist. Wahr scheint mir aber dagegen die Behauptung: Nicht in den gleich grossen Verhältnissen von 8 zu 1, und 5 zu 1, die sich bey dem in Rede stehenden Satze zweymal neben einander finden, liegt die eigentliche Ursache des Uebelklingens; sondern in dem ganzen innern harmonischen Wesen der betreffenden Dreyklänge. Diese sind einander im höchsten Grade fremd, beyde liegen an den äussersten Grenzen des ganzen Tonarten-Reichs (siehe weiter unten die Uebersicht); und die unmittelbare Aufeinanderfolge derselben möchte ich einem Uebergange aus einem Badezimmer in eine Eisgrube vergleichen, und der Eindruck wird nun noch erhöht durch die Einerleiheit des Wesens und der Bewegung der Intervalle.

Die Wahrheit dieser Behauptung möglichst unwiderleglich zu beweisen, muss ich mir erlauben, hier einige nähere Blicke ins Wesen unserer Töne zu veranlassen. Die physikalische und mathematische Klanglehre und die Geschichte der Musik lehren uns, dass die Töne auf folgende Weise in der Natur sich entwickeln: c d e f g a b c d es und s. f. Wenn wir diese Tonreihe näher betrachten und harmonisch behandeln, so ergiebt sich, dass sich von je drey zu drey die Raumverhältnisse auf ganz gleiche Weise wiederholen, und dass je drey und drey auch in harmonischer Hinsicht sich ganz gleich sind. Die Stufenschritte von c zu d und von d zu e sind ganze, eine halbe Stufe höher beginnt eine Tonreihe in gleichen Stufengrössen, und dem analog lässt sich das folgender Gestalt bis in die Unendlichkeit fortsetzen:

c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, des es f, ges as b, ces des es u. s. f. Wir aber gehören der Endlichkeit an, darum beschränken wir uns weislich auf eine gemessene Sphäre und nennen die Töne ces, des, es, h, dis fis und kehren so, indem wir immer wieder auf gleiche Weise verfahren, zu dem Punkte zurück, von welchem wir ausgegangen sind. Wir beginnen nämlich eine halbe Stufe über dis mit e und schreiten dann durch zwey ganze Stufen fort, wornach sich dann die Tonreihe in folgender Art weiter gestaltet: e fis, gis; a h cis, d e fis, g a h, c; das war der Punkt, von welchem wir ausgegangen sind. Behandeln wir diese General-Tonleiter rein naturgemäss harmonisch, so gestaltet sich das Ganze in folgender Art:



So liegen in der Natur die Grundzüge zu all' unserem musikalischen Schaffen; zum Schaffen der Melodie und Harmonie: so hat die Natur unser ganzes Tonartenreich uns angewiesen. Denn jedes dieser Tonfächer von drey Einzelheiten, welche wir daher Trichorde nennen wollen, giebt eine derselben. Wenn man solche drey Akkorde hört, so giebt das vollkommen den Begriff einer Tonart. Nicht so, also der Natur entgegen, haben die Musiker verfahren bey der Abtheilung des Tonreiches in gewisse Tonarten. Sie haben es nämlich in Tonfächer von 8, oder in Oktaven abgetheilt und gemeint, dass ein solches Tonfach eine Tonart construire. Guido von Arezzo nämlich theilte es ab in Tonfächer von sechs, in Hexachorde, und blieb so der Natur am treuesten; seine Normal-Tonleiter bildeten die Töne c d e f g a. Da meinten die Musiker, dass es wohl besser sey, noch zwey Stufen weiter fortzuschreiten, nämlich wieder bis c; dann sey das ganze besser abgerundet etc. Nun wollte aber der Ton b sich nicht mit dem letzten der Oktave harmonisch einigen lassen; daher erfanden sie einen neuen Ton der nach dem c hinüber leitet und nannten ihn h. Führte nun aber auch das h, wie wir aus der zu Anfange gegebenen

*) Ich muss immer wieder auf G. Webers Abhandlung a. a. O. verweisen.

Leiter gesehen haben, recht wohl nach c hinüber, so liess es sich doch hinwieder mit dem vorhergegangenen f-Dreyklange, als von welchem das a nothwendig als Theil erscheinen muss, nicht harmonisch einigen, sondern es entstand nun damit die fehlerhafte, übelklingende Harmoniefolge, von welcher hier diese Rede ist. Wie diese nun eben daher nicht sowohl in der Wesenheit ihrer Töne als Intervallengrössen ihren Grund hat, sondern eben darin, dass nach dem F Trichorde das b- nicht aber das g-Trichord oder ein Akkord, welcher die G-Tonart repräsentirt, folgen sollte, eine Tonart, die neben jener als ganz fremd erscheint, so liegt offenbar darin die Ursache, deren Wirkung das bekannte Uebelklingen ist. Wie dieser Fehler die Folge einer Abweichung von der Natur ist, so muss er auch, soll jene Tonreihe doch nun einmal statt finden, auf künstliche Weise gehoben, oder wenn das offenbar nie ganz gelingen kann, — denn die Natur rächt sich immer an dem, der sich an ihr vergeht, sie meistern will — wenigstens verbessert werden.

Ist so nun das Uebel recht erkannt, so muss aus diesem Erkennen zugleich hervorgehen, welches die Mittel sind, es zu heben.

Erwägen wir zu dem Ende, dass unsere Tonleiter ein in sich einiges Ganze seyn soll, dessen Theile daher gleichartig seyn sollen, ferner, dass die C und F Tonart mit einander am nächsten verwandt sind, und eben daher noch am ersten zu einem Ganzen sich verbinden lassen, wenn doch einmal, wie es die Musiker mit ihrer Leiter offenbar wollen, zwey ganz verschiedene Ganze ein Ganzes bilden sollen; so ist nothwendig jener Fehler nur dadurch zu verbessern möglich, dass der Akkord auf der 7ten Stufe nicht als Repräsentant der gegen F ganz fremden G Tonart erscheint, sondern als der zur C Tonart gehörige Hülfsakkord, als ein Akkord, der nicht die Idee von G erregt, sondern die von C. Diess aber wird bewirkt, wenn wir zu dem G Dreyklange den Ton hinzufügen, welcher eben als Grenz- und Markstein zwischen beyden steht, durch welchen beyde sich von einander scheiden. Dieser Ton ist, wie bekannt, f. Sobald wir diesen mit dem G Dreyklange hören, ist die Idee von G, die er sonst natürlich erregt, verwischt, und die von E lebendig. Wenn nun C mit F verwandt ist, so ist's nothwendig auch dieser Akkord, der dem C angehört; und ist das der Fall, dann muss er auch auf die F Tonart folgen können, ohne das Ohr stärker zu afficiren, als das bey einem Uebergange, welcher nicht ganz naturgemäss ist, der Fall überall seyn muss. Dem ist denn nun auch wirklich so; denn jeder, der gesunde Ohren hat, und selbst der eifrigste Vertheidiger des Quinten- und Oktaven — Theorem's muss gestehen, dass der Fehler so gehoben ist, um so mehr, als auf diese Weise willenlos zugleich die Oktaven-Parallele aufgehoben ist. Eben nun weil in der Fremdheit der in jenem Falle unmittelbar auf einander folgenden Tonarten-Repräsentanten die Hauptursache ihres Uebelklingens lag, eben darum, sage ich, wird auch jetzt schon, wie der Fehler so gehoben ist, jedes gesunde Ohr, das nicht Quinten in einen Harmonieschritt hinein oder heraus zu hören gewöhnt ist, diesen Schritt ganz wohlklingend finden, und darum würde man denn auch den Fehler für vollkommen gehoben ansehen können, fände sich nicht noch einer, der, wie sich aus der Wirkung schliessen lässt, kein grosser, kein innerer harmonischer, sondern nur ein äusserer, in Absicht der Bewegung, damit aber immer ein Fehler gegen die strengeren Kunstregeln ist. Ich meine die Quinten-Parallelen im Tenor und Basse. Diese sind so fehlerhaft wie alle anderen Parallelen oder gleichen Intervallgrössen-Fortschreitungen: z. B. grosse Terzen- oder Quarten- oder Sechsten-Gänge, weil sie Leere und Einerleiheit erzeugen, und müssen daher vermieden werden. Diess kann nun so:

oder wenn man sich an die Verdoppelung der Terz stossen sollte, so:

und noch auf mancherley Art geschehen. Dass die vorhin erwähnten Sechsten- und Terzen-Parallelen von Tonlehrern nur selten, desto strenger aber die Quinten-Parallelen verboten worden sind, ist wieder ein Beweis, dass man sie überhaupt weniger eben dieser gleichen Intervallengrössen und der dadurch erregten Einerleiheit, als vielmehr eines andern Grundes halber, dessen man sich aber nie bewusst ward, verbot. Weil nämlich ein Dreyklang so rein natürlich ist, so reicht schon das Zusammenklingen des ersten und fünften Tones einer Leiter hin, um den Begriff ihrer Tonart zu geben; das Ohr scheint gleichsam die fehlende Terz zu suppliren. Wenn man nun zwey nebeneinander liegende Quinten, eine Quinten-Parallele, hört, so

werden dadurch zwey Tonarten neben einander hervorgerufen, welche sich höchst fremd sind, und damit fast dieselbe Wirkung, die wir in jenem Satze, wo die Terzen und Oktaven noch hinzukommen, wahrnehmen. Solche Quinten müssen dann freilich streng verboten seyn, nur nicht der Quinten-Verhältnisse halber, sondern wegen ihrer innern Bedeutung; denn dann würde ein Vermeiden in obiger Art fruchtlos seyn, weil es hier dem Aufheben einer natürlichen Harmoniefolge gälte. Dem Allem zufolge gestaltet meine Theorie über Quinten- und Octaven-Parallelen sich so:

Quinten- und Oktaven-Parallelen sind, wie alle anderen Parallelen, das heisst Doppelreihen von Tönen in gleich grosser Entfernung von einander, z. B. gleich grosse Sechsten, Quarten und Terzen-Gänge zu vermeiden, weil sie immer eine gewisse Einerleiheit und Leere bewirken. Gegen Quinten- Octaven- Quarten- und Terzen-Parallelen muss aber ein Tonsetzer ins besondere misstrauisch seyn, weil jedes Doppel-Glied einer solchen Parallele die Idee einer Tonart lebendig erregt. Wenn nun aber die Lehre von den Ausweichungen kein Hirngespinnst ist, sondern in unabänderlichen ewigen Naturgesetzen ihren Grund hat, wenn ferner der, oft auch in musikalisch wissenschaftlicher Hinsicht so scharf reflectirende Vogler Recht hat mit seiner Behauptung: je näher in unserer Tonordnung zwey Tonarten bey einander liegen, desto fremdartiger sind sie gegen einander (Vergleiche dessen Handbuch zur Harmonielehre S. 60 und ff.); so sind offenbar stufenweise parallele Fortschreitungen der oben erwähnten Art um so misstrauischer zu beobachten, weil sie an sich nicht allein nicht schön, sondern weil sie dann zugleich äusseres Merkmal sind, dass hier eine Tonartenfolge Statt findet, die so sehr gegen die Natur der Harmonieen wie gegen die Kunstgesetze ist etc. Man höre nur z. B.



Eben daraus folgt denn aber auch, dass Fortschreitungen um so weniger harmonisch fehlerhaft sind, als sie nicht mehr die Idee von einander ganz fremder Tonarten erregen; dass sie gar nicht harmonisch fehlerhaft sind, wenn die Tonarten, welche sie repräsentiren, mit einander im nächsten Grade verwandt sind, oder vielleicht gar wie Dominanten- und Tonica-Harmonie sich zu einander verhalten, wie die oben S. 6. angeführten.

Doch ich wollte nur Andeutungen geben: darum muss ich mir wohl versagen, das ganze Theorem hier vollständig durchzuführen. Möchte mir nur gelungen seyn, die Sache so anzuregen, dass andere Theoretiker sie der Beachtung und auch freundlicher Widerlegung und Belehrung werth halten.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die königl. Schauspiele gewährten keine Neuigkeit in musikalischer Hinsicht. Als Entreacte verdienten das Adagio für Violine von Mantey von Dittmar und Variationen von Rode Auszeichnung, die der grossherzogl. Strelitzische Kammermusikus Hr. van Duytz am 26sten mit Beyfall vortrug.

Das Königstädtische Theater gab nur eine musikalische Neuigkeit, am 28sten, *Das Fest der Winzer*, komische Oper in zwey Akten; Musik von Kunze, weiland königl. Dänischem Kapellmeister in Copenhagen. Das Stück war schon 1807 in dem königl. Theater gegeben worden, aber seit dem verschollen. Jetzt ward es statt in drey, nur in zwey Aufzügen, mit Weglassung mehrer Stellen (z. B. des sehr angenehmen Schlusses: Männlichen Schrittes zum Ziele hinan etc.) und mit zum Theil sehr verändertem Texte gegeben. Hr. Reichel gab den Obrist v. Bosberg, Mad. Spitzeder seine Nichte Amalie, Hr. List den Schulzen, Dem. Weitner seine Tochter Luise, Hr. Schäffer ihren Liebhaber Jürge, Hr. Spitzeder den Schulmeister Bonifaz Barthel, Hr. Rösicke den Niklas etc. Vorzüglich gefielen: Hrn. Spitzeders Recitativ und Arie: Ha ha der Vogel ist gefangen etc.; seine Arie: Ich Bonifaz Barthel ich will euch schon lehren; der Mad. Spitzeder Recitativ und Arie: Wie feierlich ist dieser Tag für mein Herz etc.; das Terzett von Amalie, Luise und Jürge: Lasset ab euch zu betrüben etc., und das Finale; so wie im zweyten Akte: Amaliens Arie: Wohl mir dass in meine Freuden etc.; des Obristen Arie: Auch bey einfach schönen Sitten etc.; das Ensemblestück: Ha alter Fuchs, nun hab ich dich etc. und besonders das Quartett: Wohl dem, den keine Thräne etc. Die im vorigen Berichte schon erwähnte französische Gesellschaft der Familie Brice hat ausser den schon genannten Darstellungen ge-

geben: am 1sten *Intermède* en un acte, tiré du *Maitre de chapelle:* musique de Paer; am 4ten *Adolph et Clara*, ou *les deux prisonniers*, Opera comique en un acte; paroles de Marsollier, Musique de d'Allayrac; am 8ten *Les amans Protées;* ou *qui compte sans son hôte, compte deux fois*, Vaudeville en un acte par J. Patrat; am 11ten *Les deux Jaloux*, Opéra comique en un acte, imité de Dufresny, Musique de Madame Geil, mêlée de morceaux de chant de Boieldieu et de Nic. Isouard. — Dem. Boicke von hier gab am 6sten als Gastrolle: Lieschen in Gaveaux's *kleinem Matrosen*, nicht ohne Beyfall; Hr. Krause am 7ten den Aladin in Herolds *Zauberglöckchen*, mit einer angenehmen Bruststimme, die sich besonders für den Ausdruck des Lieblichen und Zarten zu eignen scheint; nur war die Intonation zuweilen nicht ganz rein, und dem Spiele fehlte oft Freiheit der Handlung, die nur längere Uebung bewirken kann. — Unter den Zwischenspielen verdiente Auszeichnung am 1sten das Doppelconcert für zwey Clarinetten von Krommer, ausgeführt von den Herren Pfaffe und Berendt. — Ausser der schon früher genannten Familie Sonntag sind neuerlich noch Hr. und Mad. Wächter und Hr. Jäger in Wien für diese Bühne engagirt worden.

Die königliche Sängerin Mad. Milder gab vor ihrer Abreise nach Paris noch am 9ten eine musikalische Abendunterhaltung. Mit ihrer kraftvollen und schönen Stimme sang sie den Schweizergruss von C. Blum; Juleikas zweyten Gesang aus Göthe's *westöstlichem Divan*, mit Musik von Franz Schubert, und *den Erlkönig* von Göthe, mit Musik von Schubert, wobey ihre Schwester, Mad. Bürde, auf ganz eigenthümliche Weise den innig gefühlvollen Gesang der Concertgeberin begleitete.

Nachrichten.

Hamburg. Ehe ich meinen Bericht über den Stand der Musik in unserer Stadt beginne, um Ihrer freundlichen Aufforderung zu genügen, sey es mir vergönnt, einige allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Unter allen schönen Künsten hat die ausübende Tonkunst dadurch einen viel schwierigern Stand, dass sie, um ein schönes Ganze hervorzubringen, nicht bloss wie Poesie, Malerey, Bildhauerkunst u. s. w. nur Eines Künstlers, sondern einer Vereinigung vieler Künstler bedarf, und dadurch manchen misslichen Bedingungen unterworfen ist. Wie sehr wird aber diese Vereinigung durch die Verschiedenheit der Bildungsstufen und Ansichten und überdiess durch manche Schwächen erschwert, von welchen die ausübenden Tonkünstler so wenig frey sind, als andere Adamssöhne, als da sind Eitelkeit, die nur sich, nur ihr Talent nur ihre Meynung geltend machen will, Eigennutz, Nebenabsichten etc.! Diese bösen Dämonen treten aber um desto störender da hervor, wo die Künstlervereine mehr durch freyen Zusammentritt bestehen, und nicht durch angemessene Belohnung zusammen gehalten werden. Die Musik bedarf überdiess nicht bloss ausübende Künstler, sondern auch kunstsinnige theilnehmende Hörer: denn aller Kunsteifer erkaltet, wenn ihm keine Anerkennung und Aufmunterung wird. Hierin aber liegt wohl hauptsächlich der Grund, warum in Handelsstädten wie die unsrige, die Musik bey weitem nicht so gedeihen und nicht solche Fortschritte machen kann, als in Residenzen, wo von oben herab viel für sie geschieht und wo ihr auch der Einfluss des Adels und andere günstige Verhältnisse förderlich werden.

Zwar fehlt es auch unter den Begüterten unserer Stadt nicht an sinnigen und warmen Kunstfreunden; aber ihre Anzahl ist viel zu klein, um einen für die Pflege und Förderung der Kunst wohlthätigen Ausschlag zu geben. Und wie könnte diess auch hier anders seyn! Wer nach seinen Berufsgeschäften Erholung und Freude durch die Kunst finden will, muss die Empfänglichkeit dazu mitbringen. Er muss schon einige allgemeine Geistesbildung und Vorübung haben; er muss zu denen gehören, welche von der Musik, mit Luther zu reden, schon ein wenig verstehen, welches aber bey unsern Reichen und bey den, dem Ernst der Geschäfte hingegebenen Männern selten der Fall ist. Ihr Wohlgefallen an solchen Dingen ist daher nur ein flüchtiges, oberflächliches; sie wollen geniessen, ohne etwas dazu zu thun; sie wollen sich an die gedeckte Tafel setzen, ohne dafür gesorgt zu haben. Alle Wünsche derer, die dafür sorgen möchten, müssen daher vergebliche Wünsche bleiben.

Ein wesentlicher Mangel ist hier der, dass es uns, soviel auch Musiker hier leben, durchaus an einem wohleingespielten Orchester fehlt, welches sich auch schwerlich bilden wird. Der einzige Ort, wo hier Musiker ihre Kräfte gemeinschaftlich

üben können, ist das Theater. Da aber Privatunternehmungen, wie die unsrige, den Aufwand zu einer Oper von einiger Bedeutung nicht Aufbringen können, und da die Musiker dabey im Verhältniss der Sänger, wie überall, schlecht bezahlt werden und von ihrem Gehalte nicht leben können, so sind diese genöthigt, ihren Unterhalt durch durch Unterricht, Tanzmusik u. s. w. zu erwerben, und so kann ihnen nur wenig Musse und Lust übrig bleiben, sich in ihrer Kunst weiter auszubilden.

Eine hoffnungsvolle Erscheinung sind indess die Gesangvereine, welche sich hier, wie an vielen andern Orten, gebildet haben und sich an den Meisterwerken älterer Zeit regsam ausbilden, auch zuweilen öffentliche Darstellungen geben, und so zu Erweckung des fast erloschenen Sinnes für höhere Musik fruchtbar mitwirken. Diesen Gesangvereinen sind Verbindungen für Instrumental-Musik gefolgt; man hat eingesehen, dass es an der Zeit sey, etwas für die Sache zu thun, um nicht ganz zurück zu bleiben, zumal da die Theilnahme des hiesigen Publikums an gewöhnlicher Concert-Musik sehr lau geworden ist, und Symphonieen etc. bedeutender Meister stets mit vieler Theilnahme gehört werden. Freilich würde ein solcher Verein früher, als er selbst es ahnet, einflussreich werden, wenn unter den Musikern (die den Sinn für Harmonie aus ihrer Kunst sich nicht scheinen aneignen zu können) mehr Einigkeit wäre; wenn den sie den Ausspruch des alten Attinghausen mehr beherzigen wollten: „wenig kann der Mensch, viel vermögen die Menschen;“ Wo aber jeder Einzelne herrschen und keiner sich fügen will, da kann nichts Tüchtiges herauskommen, am wenigsten aber ein schönes würdiges Ganze in der Musik.

Aus Obigem wird man leicht erkennen, wie es hier um die öffentliche Musik stehe. Es bleibt mir daher nur noch übrig, das Bemerkenswertheste zu berichten, was hier, seit Hamburgs Befreyung von französischer Herrschaft, im Gebiete der Kunst geschehen ist. Ich enthalte mich hierbey alles eignen Urtheils und überlasse dem Leser, dieses aus dem Angeführten zu ziehen.

Die Stelle eines Direktors der Kirchenmusik, die durch den Tod des wackeren Schwencke erledigt wurde, ist noch immer nicht besetzt, und von Seiten der Regierung ist bis jetzt noch nichts für die Ausfüllung dieser Lücke, so wie für die Wiedergeburt der schon früher gänzlich in Verfall gerathenen Kirchenmusik selbst gethan worden. — Verdienstlich ist in dieser Hinsicht der thätige Eifer des Hrn. J. J. Berens, dem es durch jahrelange Bemühungen endlich gelungen ist, Chorgesang in drey unserer Hauptkirchen zur Einleitung der Vesper, Sonnabens Mittags, einzuführen. — Durch seinen Unterricht ist auch mit Anfang dieses Jahres das unleidliche Geschrey der Armenschüler (Currendeknaben), die in den Strassen umherzogen und Gesänge im Einklange abschrieen, abgestellt worden, und es beginnen diese, die geistlichen Lieder mehrstimmig vorzutragen. Von dem unter Hrn. B.'s Leitung bestehenden Gesangvereine, dem mehre bedeutende Solosänger und Sängerinnen, Künstler von Beruf und Dilettanten beygetreten waren, wurde im November des verflossenen Jahres Händels Oratorium *Josua* nach Clasing's Instrumentirung aufgeführt und auf Verlangen im December wiederholt. Der Eindruck, den dieses Meisterwerk auf die Zuhörer machte, konnte dem Kunstfreunde nur ein erfreulicher seyn. Trotz allem Ueberladen der Opernsänger und allen Singe-Tänzern sieht man doch, dass wahrer einfacher Gesang sein Ziel nie verfehlt, wenn er den Hörern nur geboten wird. — Eben so bedeutend war die Wirkung, die der Händel'sche *Judas Maccabäus* im November 1823 in der Michaeliskirche machte, bey welcher Gelegenheit ich hier, da es meines Wissens in diesen Blättern von Andern noch nicht geschehen ist, des Oratoriums von unserm W. Grund, *die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,* gern gedenke; Dieses Werk wurde am ersten Tage des Musikfestes aufgeführt und erfreute sich eines grossen Beyfalls. Der geistreiche, gebildete Künstler hat dadurch sein Talent für die Kirchenmusik auf eine ausgezeichnete Weise beurkundet, und wir dürfen uns Bedeutendes für die Zukunft von ihm versprechen.

Clasing hat sich seit mehren Jahren mit der Bearbeitung der Händel'schen Werke beschäftigt, und ihm verdanken wir bereits die für unsere Zeiten völlig eingerichteten Partituren der Oratorien: *Judas Maccabäus, Josua* und *Athalia,* so wie des *Utrechter Te Deum's, des hundertsten Psalms* und *der Empfindungen am Grabe Jesu.* — Ausser der *Athalia* sind die fünf anderen Werke bey unserm kunstsinnigen Musikverleger Cranz im Klavierauszuge erschienen, und der der *Athalia* wird ehestens bey Breitkopf und Härtel in Leipzig an's Licht treten.

Zu den erfreulichen Erscheinnngen der letzten Zeit gehört der Gesangverein, dem Louise Reichardt und Clasing vorstehen, dem ersten in seiner Art seit der Befreiung Hamburg's: denn in der früheren Periode bestand schon eine solche lobenswerthe Akademie unter des verstorbenen Schwenke Direction. — Dem erstgenannten Vereine folgte der der Herren Grund und Steinfeld, durch deren Bemühungen auch früher für wohlthätige Zwecke der *Judas Maccabäus*, *Samson* und *das Alexandersfest* zur Aufführung gebracht sind. — Auch hat der talentvolle Methfessel eine Liedertafel für den vierstimmigen Männergesang gebildet, welche Grund zu den besten Hoffnungen in dieser Hinsicht giebt. Mit verdienten Lobe ist ferner der hiesige erste Tenorist am Stadttheater, Hrn. Klengel zu erwähnen, der im Oratorium von Schicht: *das Ende des Gerechten*, in der vorjährigen Charwoche durch Hrn. Berens aufgeführt, sich nicht allein nach meiner, sondern nach aller Zuhörer Meinung, als einen der ersten Tonkünstler für den einfachen edeln Gesang bewährt hat; er trug die Partie des Johannes mit einer Innigkeit und Discretion vor, die die ausgezeichnetste Anerkennung verdient.

Noch können wir unter den im vorigen Jahre gehörten Talenten zwey aus unserer Stadt rühmlichst anführen: Fräulein Koopmann, Sopranistin, Schülerin unserer Louise Reichardt, und Hrn. Guntrum, Klavierspieler, einen Schüler Clasing's. Eben so verdient Hr. Georg Cölln, als Violinist und Schüler Ihres Matthaei in Leipzig schon bekannt, auch als Tenorist Erwähnung; er hatte in dem obgedachten *Josua* diese Partie übernommen, und, wiewohl er in Hinsicht auf Gesang sich nur als Liebhaber betrachtet, die Probe ehrenvoll bestanden.

Von den auf dem hiesigen Theater aufgeführten wenigen Opern schweige ich aus leicht erklärlichen Ursachen.

Kurze Anzeigen.

Sonate für Fortepiano und Violine, comp. — — von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 4tes W. Berlin, bey Laue. (Pr. 22 Gr.)

Der Enkel Moses Mendelssohns zeigt durch diese Composition von neuem, und durch diese vorzüglich, dass er ein geistvoller Jüngling überhaupt, und im besondern ein wahrer Tonkünstler, durch Natur und treffliche Ausbildung, ist. Er hat für Kopf und Herz etwas zu sagen, das öffentlich gesagt zu werden verdient und ihm auch wirklich zugehört; er vermag es auf eine würdige, schöne, vollkommen angemessene Weise auszudrücken. Die Sonate ist ein Bild des nach bestimmter Richtung bewegten Zustandes einer Theilnahme verdienenden Seele, und als solches Bild um so weniger zu verkennen, da es in naturgemässer Folge allmählig entfaltet wird, in wohlgemessenen Gränzen sich hält und auch im Technischen der Ausführung nirgends Austoss giebt, vielmehr fast durchgehends sehr zu rühmen ist. So ist diese Composition dem Kenner, wie dem Liebhaber, bestens zu empfehlen; und sie wird das zahlreiche Publikum, das sie verdient, um so leichter finden, da sie an die Spieler, nach jetzigem Standtpunkte der Musikübung, gemässigte — nur ohngefähr dieselben Ansprüche macht, wie die grössten Sonaten Mozarts für Klavier und Violine. Diesen möchte sie auch in dem, was man in das Wort Geschmack zusammen zu fassen pflegt, am füglichsten zu vergleichen seyn. Stich und Papier sind gut.

Variationen für das Pianoforte über das beliebte Duett: War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwey etc. von J. P. Pixis. 39stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Fl. 30 Kr. W. W.

Es sind 5 Variationen, die recht artig mit einander verbunden sind; nicht schwer, nicht ganz leicht; also für Spieler, die im Stillen ihre Fertigkeit auf eine nicht zu anstrengende Weise gern vergrössern, um ihre Freunde bey Gelegenheit mit etwas Anmuthigem freundlich zu überraschen. Wir können demnach das Werkchen bey weitem dem grössten Theile des Pianofortespielenden Publikums mit gutem Gewissen bestens empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. №. 32. 1825.

Recensionen.

1. *Missa in G für vier Singstimmen, zwey Violinen, zwey Hörner, Contrabass und Orgel, vom Abbé Maximilian Stadler.* No. 1. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 2 Guld. C. M.)
2. *Missa in B* — — No. II. desgleichen.

Musik findet im öffentlichen Gottesdienste der katholischen Kirche einen weit angemesseneren Platz, als in dem der protestantischen. Hier, wie dort, soll und will der öffentliche Gottesdienst zum Herzen dringen und auf's Leben wirken: aber dort beginnet er den Weg nach dem Mittelpunkte des Menschenwesens mit den Sinnen und der Phantasie, hier mit dem Verstande und der Einsicht. So ist's ganz folgerecht, wenn die katholische Kirche bey ihrem Cultus auch anständigen Schmuck mehr sucht als vermeidet, die protestantische ihn mehr vermeidet, als sucht. Und zum Schmucke gehört, wenn auch nicht alle, doch die Figuralmusik. Nun sind aber fast im ganzen katholischen Deutschlande (doch in Italien auch, und in Frankreich vollends gar) die Institute, worin Meister für den wahren Kirchenstyl, und auch die, worin die Jugend zu zweckmässiger Ausführung der Werke desselben gebildet wurden, entweder ganz aufgehoben, oder doch äusserst geschmälert worden; nur für einzelne Kirchen einzelner Hauptstädte wird in dieser Hinsicht noch etwas einigermaassen bedeutendes gethan. Gleichwohl will fast überall das Volk sich seine Kirchenmusik, auch die sogenannte Figuralmusik, nur im äussersten Nothfalle nehmen lassen; es will sie wenigstens an Festtagen haben. Wer kann's ihm verdenken? Man giebt sie ihm also. Aber, unter jenen Umständen, was giebt man ihm damit gemeiniglich? und wie giebt man's ihm? Der Rec. kennet in diesem Betracht ziemlich genau, und nicht bloss aus den Hauptstädten oder den Orten, an den Landstrassen gelegen, Böhmen, Bayern und die Provinzen am Rhein: er könnte zur Gnüge erzählen, wüsste er nur, man würde es ohne Reiz zum Lachen lesen, und wäre es ihm nicht darum zu thun, den Ernst der Leser, so viel er irgend vermag, hierauf zu lenken. Er will deswegen nur ganz im Allgemeinen anführen: In dem, was, und in dem, wie es gegeben wird, findet sich sehr viel Missbräuchliches und nicht wenig offenbar Anstössiges. Wahrhaft würdig, begeisternd und schön kann zwar, ausser an Hauptorten, wie jetzt die Sachen stehen, was gegeben wird, sehr selten, und wie es gegeben wird, nicht seyn: aber unwürdig, schlecht und abgeschmackt müsste es darum doch wahrlich nicht erscheinen; und wo es so erschiene, da dürfte diess von denen, die darein zu sprechen haben, durchaus nicht geduldet werden. Warum ist es nun dennoch an so vielen Orten unwürdig, schlecht und abgeschmackt? und warum wird es dennoch geduldet? Davon liesse sich vieles sagen. Wir sondern aber alles ab, was persönlich genannt werden könnte, betreffe es nun die dafür Angestellten, oder die zur Aufsicht darüber Verbundenen. Wir wollen jede Kränkung oder Erbitterung vermeiden, und hoffen: Ist so Manches im letzten Jahrzehende besser geworden, so wird ja auch diess besser werden: nur geht es nicht mit Eins! Aber zweyerley, was die Sache selbst betrifft, und woraus jenes Missbräuchliche oder Anstössige grossentheils mitentsteht: das führen wir an. Man will vor allem Neues und immer Neues geben, weil die Musik überhaupt in der letzten Zeit sich so sehr geändert hat und mithin diess am meisten gefällt. Das wäre an sich nicht gerade vom Uebel. Es kann ja Neues, auch in dieser Gattung, zugleich gut seyn, und ist es wirklich nicht selten. Was erscheint denn

aber für neue Kirchenmusik öffentlich? Wir wollen nur von der guten sprechen. Besteht diese jetzt nicht fast nur aus grossen, schwierigen, reich und voll instrumentirten Stücken? Diese nun giebt man. Aber bey fast überall so ärmlichen, und sehr häufig ganz elenden Mitteln besetzt man sie, dass es zum Erbarmen, und führt man sie aus, dass es zum Verdruss, wo nicht zum Lachen ist. Sodann: dergleichen Werke sind theuer; wenigstens für die armen Leute oder Institute, die sie anzuschaffen haben. Darum sucht man sich zu helfen und arrangirt sich seine Missen. Wie arrangirt man sie sich? Das lässt sich denken, da Kirchenstyl nicht weggehört, sondern wissenschaftlich erkannt, methodisch studirt, beharrlich eingeübt seyn will, und dazu fast alle Gelegenheit und Anleitung fehlt. Woraus arrangirt man sie sich? Natürlich: aus dem, was man eben hat; und das ist weit öfter die allerweltlichste und Opern-Musik, als kirchenmässig geschriebene; welche letztere man ja nicht erst zu arrangiren brauchte. Wie weit hier die Missgriffe gehen und was der Rec. in dieser Hinsicht selbst gehört hat, das erzählt er nicht, bloss darum, warum er oben auch nicht erzählte.

Dem nun, woher das Uebel eigentlich entstanden, und was noch jetzt seinen Hauptgrund ausmacht, können Einzelne im Privatstande nicht abhelfen. (Sie haben's auch nicht herbeygeführt.) Den zwey Punkten aber, die wir anführten, können sie abhelfen. Und so sollten sie es auch. Wodurch können sie abhelfen? Die Componisten: indem sie wahrhaft gute, aber zugleich höchst einfache, aufs leichteste auszuführende, nur mit wenigen Instrumenten besetzte und der Handlung des Gottesdienstes aufs genaueste angepasste Kirchenmusik schreiben. Die Verleger: indem sie sie so wohlfeil, als irgend möglich, verkaufen. Die Cantoren und Chorführer: indem sie sie aufführen; öfters aufführen, und nicht neben jenen Opern-Missen, damit die Zuhörer erst wieder an das Einfache und Angemessene gewöhnt werden. Endlich, und nota bene: Diejenigen, welchen die Aufsicht obliegt: indem sie darüber halten, dass letztes geschehe; denn sonst geschieht's zuverlässig selten oder gar nicht, weil ja, wie gesagt, die Führer jetzt dazu nicht gebildet, vielmehr durch jenes Unstatthafte, eben so wie die Zuhörer, von Kindheit an verwöhnt sind.

Der Rec. kann nicht wissen, ob der Verf. der hier genannten Missen von denselben Gedanken und Erfahrungen ausgegangen ist: er hat aber ganz so geschrieben, als wenn er es wäre; und zwar hat er hier zunächst für die geschrieben, denen nur die allerwenigsten Mittel zur Besetzung der Figural-Musik, und zur Ausführung nur die am allerwenigsten geübten Personen zu Dienste stehen. Ganz recht: „den Armen wird das Evangelium geprediget;“ denn die haben sonst nichts, oder, was ihnen rechtlich nicht zukömmt. Man kann für Verständniss und Ausführung gar nicht leichter schreiben, als Hr. St. hier gethan hat. Haben die Sänger nur die Elemente alles geregelten Singens innen, so kann man diese Missen leicht mit ihnen üben und gehörig ausführen. Die Instrumentisten brauchen nur so weit zu seyn, dass sie z. B. ganz leichte Handstücke rein spielen können; und dann bedarf es bey ihnen nicht einmal mehrer Proben. Nur der Organist muss einen leichten, bezifferten Bass sicher vortragen können und damit das Ganze beysammen halten: dieser ist ja aber der Anführer; und der wird das doch vermögen, zumal da er seine Stimme vorher wie oft er will durchgehen kann und beym Ueben der Sänger mit dem Ganzen vertraut wird. Dabey ist Hrn. St.'s Musik — freylich nicht imponirend, brillant u. s. w., aber sie ist nicht gemein, ist melodiös, harmonisch rein und gut; der Kirche, den Texteswörten, jedem Theile der gottesdienstlichen Handlung angemessen, auch sehr kurz (hin und wieder vielleicht allzusehr), fast ohne jede Wiederholung der Worte. Damit hat Er wirklich für seinen Zweck gethan, was zunächst zu thun war. — Der Verleger hat die Missen deutlich und anständig stechen lassen, sogleich in Stimmen; giebt gutes, haltbares Papier und hat einen sehr geringen Preis angesetzt. Damit hat Er auch das Seinige gethan. Jetzt mögen nun die anderen oben Aufgerufenen das Ihrige gleichfalls thun; und andere wackere — wollte der Himmel, selbst grosse und berühmte Meister, die durch allerwärts gekannte Namen der Sache den Eingang erleichterten, mögen nachfolgen, mögen gleichfalls der „Armen“ sich annehmen. Glänzenderes, Gerühmteres, Einträglicheres können sie freylich thun: aber unmittelbarer auf das Volk, und was diesem noth- und wohlthut, Einwirkendes schwerlich.

Uebrigens ist Hr. Abbé St. derselbe, dem wir, neben Anderem, ein treffliches Werk verdanken, das in diesen Blättern zwar mehrmals, und

stets mit gebührendem Lobe erwähnt, doch nicht eigentlich recensirt worden ist; ein Werk, das hier von neuem zu erwähnen, der Rec. nicht unterlassen kann, theils aus Dankbarkeit für das, was es ihm geleistet hat und fortwährend leistet, theils, weil es ausser Oesterreich noch bey weitem nicht bekannt genug zu seyn scheint, und doch recht Vielen überall bekannt seyn sollte. Es sind gemeint: *Zwölf Psalmen Davids* (und etwas später wieder zwölf) nach Mendelsohns Uebersetzung für eine oder mehre Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Wien, bey Mechetti. Für häusliche Andacht und Erbauung, entweder in Einsamkeit oder mit wenigen Gleichgesinneten, hat uns die neuere Zeit kein so reichhaltiges, frommes, in jeder Hinsicht angemessenes Musik-Werk, wie diess, gebracht. Jeder, für den dergleichen (oder vielmehr, der für dergleichen) überhaupt ist, wird, wenn er sich nur erst an die einfache, bescheidene, nur das Nächste, diess aber überall mit Geist und Seele bietende Schreibart gewöhnt hat, in das Urtheil des Rec. einstimmen und sich freuen, darauf aufmerksam geworden zu seyn.

Six Fanfares pour 6 *Trompettes*, 4 *Cors et* 2 *Trombones; comp. par P. Stössel.* Oeuvr. 4. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Pr. 2 Fl. 50 Kr.)

In demselben Verlage und von demselben Verf.:

Militärische Kirchenmusik für 13 *Trompeten von mehrerley Stimmungen, vier Hörner und Posaunen, zum Gebrauch bey Kirchenparaden.* 6tes Werk. (Pr. 3 Fl.)

Je beschränkter der Umfang der bey den Cavallerie-Regimentern gebräuchlichen Instrumente ist, und je weniger gewöhnlich die Musiker damit anzufangen wissen, destomehr Verdienst erwirbt sich der Tonsetzer, welcher, ohne die, von der Natur und den Verhältnissen gesteckten Gränzen zu überschreiten, doch Mannigfaltigkeit in seine Tonstücke zu bringen und die ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel so zu benutzen weiss, dass eine reichere und bedeutendere Ausführung zum Vorscheine kömmt. Und dieses Verdienst wird dem Verf. — einem jungen, feurigen Manne, wie der Rec. aus den vorliegenden Arbeiten es abnimmt — Niemand absprechen, der sich, bey den oben bezeichneten beengten Verhältnissen, mit dem Setzen von dergleichen Tonstücken abgegeben hat. Die Hauptstimmen sind einmal die Trompeten; und wer kennt nicht die Schwierigkeit einer guten Behandlung dieses Instruments, und seine Beschränktheit? — Zwar ist durch die mehrfache Sphäre, welche, wie es wenigstens sonst geschah, den Trompetern angewiesen ist, wovon einige vorzüglich die hohen Töne, andere die mittleren, einer oder einige die tieferen, wieder ein anderer die sogenannte Principal-Stimme zu behandeln haben, im Ganzen des Satzes einige Erleichterung gewonnen. Da kann sich jeder in seinem Kreise mit Festigkeit bewegen, und der Tonsetzer hat für eine reiche Gestaltung schon mannigfaltige Hülfsquellen. Allein, da sich auf den Trompeten nur eine bestimmte Anzahl der Töne gewinnen lässt, so bleiben doch viele Stellen leer, indem sich nicht alle Akkorde, ja nur einige, vollständig geben lassen. Sehr vortheilhaft war daher der Gedanke, die Trompeterchöre mit Hörnern und Posaunen zu vermehren. Dadurch kam Abwechselung in das Ganze; die Hörner und Posaunen konnten theils die Mitteltheils die Bassstimmen ausfüllen; die Clarinisten — gleichsam die Sopranstimmen — welche meistens den Gesang auszuführen hatten, konnten, bey ihrem nothwendig scharfen und daher auch früher stumpferen Ansatze, durch die Zwischensätze geschont werden, welche man jenen, nach dem Bedürfnisse grösser oder kleiner, gab; zugleich konnte man eben desswegen die verschiedenen Trompeten öfter abwechseln lassen, wodurch man wieder mehr Mannigfaltigkeit der Stimmenmischung, der verschiedenen Lagen in der Höhe und Tiefe u. s. w., somit die reichste Wirkung gewann; und so war allerdings die früher so beengte Gränze bedeutend erweitert.

Allein hiermit noch nicht zufrieden nahm man mehre Trompeten und Hörner von den verschiedensten Tonarten und Dimensionen. Dadurch erhielt man nun nicht nur beynahe alle Töne gut in dem Instrumente gelegen, sondern auch dieselben in den verschiedensten Lagen. Welchen Umfang bekam man nicht z. B. durch hoch und tief B, durch Es Hörner, welche eine Oktave tiefer, und Es Trompeten, welche um eine Oktave höher stehen?

So konnte man nun Alles, und zwar auf jedem einzelnen Instrumente gut gelegen, ausführen, und die frappantesten Modulationen und Effecte

hervorbringen. Und auf diesem Standpunkte steht der Verf. Bey den Fanfaren hat er 2 Trompeten in Es, dann noch drey Principal-Trompeten in Es, B, As, nebst dem die Dugett-Trompeten in Es, dann 4 Hörner, zwey in Es und zwey in As, und noch 2 Posaunen. Da er nun noch bey den Hörnern sich häufig der gutgesetzten Stopf-Töne bedient, und alle übrigen brauchbaren auf den anderen Instrumenten wohl zu benutzen versteht; so ist es kein Wunder, wenn seine Stücke, gut ausgeführt, ausgezeichnete Wirkung machen. Zu einer guten Ausführung gehört aber nicht nur die nöthige Reinheit, der feste und bestimmte Anschlag der Töne, die richtige Ausführung jeder Figur, sondern vorzüglich die Beobachtung des Charakters, wie er bey jeder Stelle angezeigt ist, sonach die geistige Gestaltung. Gerade darin findet der Rec. das vorzügliche Verdienst des Verf.'s, dass er dem Ganzen eine solche Mannigfaltigkeit der Formen zu schaffen vermochte. Es wechseln die Soli mit den Tutti, die zarten Stellen mit den kräftigen ab; auf weiche Modulationen folgen erhebende, erregende Tongänge; sogar die Form des Recitativs hat der Verf. zur Abwechselung benutzt.

Das erste Stück besteht aus einem Andante aus Es in $\frac{4}{4}$, welches Würde mit Zartheit verbindet und zur feierlichen Eröffnung dient. Dieses leitet in einen gemässigt muntern Charakter über, welcher sich in dem Tempo di Menuetto entfaltet. Das Trio in As gibt dem Ganzen etwas Sanftes, besonders durch den Schluss in As, mit welchem man das Stück schon für beendiget hält: hier treten aber alle Instrumente in dem folgenden Allegro Vivace $\frac{6}{8}$ mit voller Kraft und Lebendigkeit ein und schliessen das Ganze mit vieler Erhebung. Darauf kömmt ein kräftiger Marsch, auf diesen ein Pasdouble in $\frac{6}{8}$, dann in derselben Taktart ein Allegretto, hierauf ein Pasdouble in $\frac{2}{4}$ mit einem sehr angenehmen Trio, zuletzt eine Allemande in $\frac{3}{8}$. Nur hätte Rec. gewünscht, dass nicht alle diese Stücke aus derselben Tonart Es gesetzt wären. Der Verf. suchte zwar durch mannigfaltige Ausweichungen nachzuhelfen, allein dieses genügt doch nicht ganz.

Bey der militärischen Kirchenmusik hat der Verf. folgende Besetzung angewendet: zwey Clarinen in Es, sieben Principal-Trompeten, zwey in Es, eine in F, dann zwey in hoch As und B, und zwey in tief B, nebstdem vier Dugett-Trompeten in Es, Des, C und tief As, dann noch zwey Hörner in As und zwey in Es, nebst zwey Posaunen. Da kann man denn nun freylich ausweichen, wohin man will; was hier, wo es sich um eine würdige, das Gemüth bedeutend anregende Gottesfeier handelt, recht zweckmässig ist.

Die Composition besteht aus zwey Abtheilungen, wovon die eine vor, die andere nach der Wandlung ausgeführt wird. Jede dieser hat wieder mehre grössere oder kleinere Stücke, die sich gut ausnehmen, und so Mannigfaltigkeit in das Ganze bringen. Warum hielt sich aber der Verf. nicht strenger an das Rituale der katholischen Kirche und den Verfolg der reichen Charakter-Zeichnungen, welcher so bedeutungsvoll in den einzelnen Theilen der Messe gegeben ist? Da hat ja ein Tonsetzer schon vortrefflich vorgearbeitet. So folgt auf das andächtige Kyrie das jubelnde Gloria; hierauf das kräftige, zuversichtliche Credo mit seinem interessanten weichen Gegensatze im Et incarnatus, der Erhebung im Et resurrexit u. s. w. Wenigstens kann sich der Rec. mit den häufigen munteren Stellen nach der Wandlung, vorzüglich mit der heitern Stimmung am Schlusse nicht verständigen. Was die übrige Behandlung dieser Stücke betrifft, so ist Fleiss und schönes Streben überall unverkennbar. Es kann sich hier nicht um Kunstwerke im höhern Sinne handeln. Dazu ist die Beschränkung zu gross. Der Verf. verdient daher den regsten Dank für seine gelungene Arbeiten, und der Rec. fordert ihn auf, mit aller Kraft den angetretenen Weg zu verfolgen und diese Art Musik, welche soviel kostet, den künstlerischen Anforderungen immer entsprechender zu machen. In dieser Hinsicht muss er denselben noch auf zwey Punkte aufmerksam machen. Erstens, dass er mehr Gesang in seine Stücke bringe, und diesen Gesang selbst in edlerer Form gebe. Je einfacher eine solche Musik seyn muss, desto nothwendiger die vollendete Ausbildung jeder Form. Zweytens, dass er die jetzt so allgemein gebräuchliche und verderbliche Setzart vermeide. Sonst waren die Trompetercorps die wahre Schule für die richtige und feste Behandlung dieses Instrumentes. Die Clarinisten lernten singen; der Principalist gab durch seine kräftige Doppelzunge dem Ganzen einen energischen Charakter, und so konnte sich jeder Einzelne in seiner Art vollkommen ausbilden, indem die Stücke schon darauf berechnet waren. Daher bliess der erste Clarinist selten tiefer als c, höchstens g. Dafür hatte er aber auch

das c, ja oft noch mehre Töne darüber, ganz sicher. Wenn auch der Rec. nicht geradezu will, dass der erste Clarinist das c blasen soll — so herrlich der Effekt ist, wenn es ein Künstler in seiner Gewalt hat — so muss er doch dieses üben, um das a und g gewiss zu haben. — Durch dieses in neueren Zeiten eingeführte sogenannte Principalblasen (besonders bey den Hornisten gebräuchlich) haben wir selten einen guten Primarius oder Secundarius. Weil ein Trompeter alles leisten soll, kräftige Doppelzunge, Höhe und Tiefe, (manche bey den Regimentern vorkommende Feldstücke gehen bis in das tiefe C ( ), scharfe Töne und weichen Gesangvortrag — was einen ganz verschieden gebildeten Ansatz voraussetzt — desswegen haben wir im Grunde gar nichts mehr. Wäre es nicht besser, wenn die Inhaber der Regimenter, hierüber belehrt, wenigstens ihre ersten Clarinisten von dem Ordonanz- und anderm abwechselnden Dienstblasen frey sprächen und sie nur da anwendeten, wo Stücke, ihrer erhaltenen Bildung entsprechend, vorkommen?

Die Sache ist wichtig in jeder Beziehung. Der Rec. möchte daher hierauf im Allgemeinen aufmerksam machen. Denn was ist denn gewonnen, wenn wir durch die oben entwickelten neuen Hülfsmittel auf der einen Seite gewinnen, was wir auf der anderen durch Vernachlässigung des früheren Guten verlieren? — Wir wollen das von der Vorzeit errungene und uns überlieferte Gute behalten und durch das verbesserte Neue vermehren. So erfüllen wir, was zu leisten uns gebührt, und beweisen zugleich jene Achtung, welche wir der guten Einsicht und den Bemühungen früherer Zeiten schuldig sind. Und da wir in diesem Punkte, so wie in vielen anderen, an Hülfsmitteln reicher sind, als unsere Voreltern, sollte dieses so schwer auszuführen seyn? —

Ueber die von Hrn. Kaufmann in der Leipziger musikalischen Zeitung Jahrgang 25, No. 8, Seite 118 und 119 gegebene Bemerkung, den Nachtheil eines gleichstarken Orgelwindes zu den Labial- und Zungenstimmen betreffend.

Herr K. sagt:

1) „Es ist zwar wahr, dass alle Orgeln in Deutschland und Holland gleichmässigen Winddruck für alle Register haben, aber unstreitig zum grossen Nachtheil derselben. Auf diese Weise bekommen die Labialpfeifen viel zu viel, die Rohrwerke aber nur halben Wind." Ferner:

2) „Ich selbst gebe nach meinem Windmesser (ist dieser anders als dass auf einen Zoll 10° gehen?) den Flöten 5, den einspielenden Zungen 8 — 12 und den aufschlagenden Trompetenregistern 15 Grad Wind."

Eine öffentlich ausgesprochene Meinung muss auch öffentlich beleuchtet werden, besonders wenn sie sich auf Kunst bezieht, und vielleicht Irrthum veranlassen könnte.

Ad 1) Wenn der gleichmässige Winddruck den Stimmen einer Orgel wirklich zum grossen Nachtheil gereichte; sollte und müsste dieser nicht schon längstens in Deutschlands und Hollands Orgeln bemerkt und gerügt worden seyn? Hat man ihn aber je verspürt? Wer wurde wohl nicht von ihren Tönen beym Vortrage eines geschickten und geistvollen Spielers zu frommen Empfindungen erhoben, wenn dieser mit zweckmässigen Stimmen, (z. B. Bordun 16, Rohrfl. 8′) vor der Communion eigenes frommes Gefühl vortrug? wer fühlte sich nicht beruhigt, wenn Viola di Gamba und Flt. trav. 8′ ertönten? wer sich nicht gehoben beym Tone eines schönen Principals? wen ergriffen nicht mächtig die markvollen Töne der Trompeten- Posaunen- und Contraposaunenstimmen? Wäre es wohl möglich, alle diese verschiedenen Empfindungen hervorzuzaubern, wenn die Flöten viel zu viel, die pracht- und glanzvollen Zungenstimmen nur halben Wind erhielten? *) Gewiss nicht, denn, jede Zungenstimme die nur halben Wind erhält, spricht entweder nur langsam und matt, oder gar nicht an, wie ich das hernach beweisen werde; da hingegen die Labialpfeifen bey zu vielem Winde entweder rauh tönen oder in ihre Oktave überblasen. Beydes ist aber in Deutschlands Orgeln nicht der Fall: sämmtliche Stimmen einer gut gearbeiteten Orgel klingen wie sie sollen, folglich gereicht ihnen ein gleicher Winddruck nicht zum Nachtheil; er kann es auch desshalb nicht, weil, nach der Struktur die-

---

*) Stark besetzte Orgeln erhalten in Deutschland 30 bis 40° Wind: wäre dieser für die Zungenstimmen nur halb, so müssten sie nach obiger Aeusserung 60 — 80° Wind bekommen, und das wäre des Windes doch wohl ein wenig zu viel!

ser Orgeln, jeder Pfeife gerade so viel Wind zugeführt werden kann, als zur Hervorbringung des dem Charakter ihrer Stimme angemessenen Tones nöthig ist, denn eine Jede hat ihre eigene Windführung, die aus der Kanzelle durch den Spund, von da durch die Parallele und den Stock geht; die Pfeife erhält ferner einen Fuss, dessen Windloch zu ihrem Aufschnitte und Labio in ein richtiges Verhältniss gesetzt werden muss. Je nachdem diese Windführungen nun weit oder enge gemacht werden, je nachdem erhalten die Pfeifen auch mehr oder weniger Wind, und ein geschickter Orgelbauer lässt ihnen nur genau so viel Wind zukommen, als sie dem Charakter ihrer Stimme gemäss bedürfen. Hierdurch und durch die den Pfeifen gegebene Struktur und Intonation wird es möglich, mit gleichem Winddrucke von 30° aus einer Fl. trav. 8′ zarte und liebliche Töne zu ziehen und die imponirende Kraft majestätischer Töne aus den Zungenstimmen ausströmen zu lassen.

Ad 2) Wenn Hr. K. sagt, dass er seinen Flöten nur 5, den frei schwingenden Zungen 8—12, und den aufschlagenden Trompetenregistern 15° Wind giebt, so wird damit nicht verlangt, dass auch gleichen Stimmen in Kirchenorgeln ein eben so schwacher Wind gegeben werden solle, sondern es deutet nur darauf hin, dass auch diesen ein verschiedenartiger Wind ertheilt werden könne, denn die genannten Windgrade reichen wohl zu kleinen, engmensurirten und nicht hochaufgeschnittenen Pfeifen aus; nicht aber zu grossen Pfeifen, weniger noch zu Kirchenorgeln, deren Hauptzweck ist, den Gesang einer oft sehr zahlreichen Gemeine zu leiten. Obige Bemerkung veranlasste mich aber doch zu einem Versuche, über den Folgendem hier ein Platz vergönnet werden möge, um so mehr, da ich damit den Beweis führe, dass Rohrwerke auf halben Wind entweder gar nicht oder doch nicht richtig ansprechen:

Ich liess von einem Balge meiner Orgel, der 9′ Länge, 4½′ Breite hat, und dessen Oberblatt 1½′ stark ist, alle Gewichte herunternehmen und erhielt durch seine natürliche Schwere 15° Wind. Bey dieser Qualität sprachen die achtfüssigen Flötenstimmen nur sehr langsam, matt und heiser, die sechzehnfüssigen, in den beyden untersten Octaven, so wie Trompete 8′, mit aufschlagenden Zungen, von C—h gar nicht, von $\overline{c}$—$\overline{h}$ selten, von $\overline{\overline{c}}$—$\overline{\overline{\overline{g}}}$ kraftlos, dahingegen Posaune 32′, mit freischwingenden Zungen, wenn auch nur langsam und schwach, doch rein an. Erst mit 20° Wind wurden die Töne der Labialpfeifen bestimmter und gaben prompter an, die der Trompete aber konnten in der untersten Octave damit noch nicht erzeugt werden; Ersteren ging aber immer noch viel von der Frische und Klarheit ab, die sie erst durch den ihnen eigenthümlichen Wind von 30° erhielten. Zu bemerken ist hierbey jedoch, dass weder die Kanzellen noch die sonstigen Windführungen auf einen so schwachen Wind eingerichtet, noch die Pfeifen darauf intonirt waren; wollte man aber sowohl die Windbehälter und Windführungen, als überhaupt alle auf den Ton einwirkenden Mensuren nach so schwachem Winde verengen, was bey einer starken Stimmenanzahl und bey grossen Registern, besonders zu einer Kirchenorgel, nicht zulässig ist, die Pfeifen darauf intoniren, so wäre dennoch dabey nicht nur nichts gewonnen, sondern fast alles verloren, weil bey so schwachem Winde die grossen Pfeifen immer nicht ansprechen würden; wäre ihre Ansprache aber dennoch möglich zu machen, so könnten sie immer nur sehr matt klingen, so dass der Zweck der Orgel durch sie nicht erfüllt werden könnte.

Sollten die Rohrwerke in einer Orgel aber überhaupt einen stärkeren Wind als deren Labialstimmen erhalten, so müssten Erstere auf eine eigene Windlade gestellt, ihnen eigene Bälge und ihren Tastaturen eine zweyte Abstraktur gegeben werden, welches bedeutende Kosten veranlassen und den Organisten in der Verbindung der Stimmen sehr beschränken würde. Eine solche Einrichtung würde daher nicht nur für das Orgelspiel nachtheilig, sondern auch eine nicht zu entschuldigende Geldverschwendung seyn, da sie, wie unsere Orgeln beweisen, völlig unnöthig ist. Ist diese Einrichtung wirklich in den Orgeln Frankreichs vorhanden, so ist doch nicht zu glauben, dass durch ihre Labialstimmen edlere, durch ihre Zungenstimmen kräftigere und feyerlichere Töne, als durch deutsche, ebenfalls von geschickten Meistern gearbeitete Orgeln hervorgebracht werden können, da letztere in beyden Fällen eine bewunderungswürdige Vollkommenheit zeigen.

Wilke.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wie jedweder Mensch seine Stelle hätte, wo er etwas gälte, wenn er sie nur immer fände, so gäbe es auch für den Künstler stets eine Sphäre, in welcher er das rechte Integral wäre und sich seiner besten Wirksamkeit freuen könnte. Man ist oft ungerecht gegen einen exponirten Künstler, wenn er nicht die Gaukeleien des Zeitgeschmacks leistet. Ein billiges Urtheil stellt jeden Menschen und Künstler in Gedanken dahin, wo er seinem Wesen nach hingehörte, nicht wo ihn der Zufall hingebracht hat.

Zeitgeist, Zeitgeschmack, Bedürfniss des Tages, Wunsch der Jetztwelt, neueste Bildungsstufe, Forderung der Gegenwart etc. sind zweydeutige Ausdrücke, und jeder braucht sie nach seinem Vortheil. Die Menschen der Zeit wollen immer zweyerley, nämlich die Verständigen, meistens eine kleine, erlesene Zahl — das Rechte, Aechte, Gemässigte, den Kern des Lebens; die Unverständigen aber, die Menge — das Schlechte, Uebertriebene, die Auswüchse.

In Cherubini's *Wasserträger* wurde mir das erste Mal recht gegenwärtig, welch eine Sprache die Musik sey. Welch ein unerschöpflicher Reichthum von Entwickelungen liegt in ihr! Jeden Augenblick ein neuer Lichtakt, eine neue kleine Schöpfung. Wenn man nun bedenkt, dass eben das das Leben des Menschen ist, dass sich an, in ihm, körperlich, geistig, gemüthlich etwas entfalte, so muss man die Fülle der musikalischen Offenbarungen bewundern, die ihm das in einem Abend tausendfältig zuführt, was ihm ausserdem im Verlauf seines ganzen Daseyns, oder in Jahren, Monaten, Tagen, höchstens Stunden nur Einmal widerfährt. Man vergleiche die Evolutionen des ansprechendsten Gedichts mit denen einer schönen Musik; sie wird in Beziehung auf diese Theil-Eindrücke als die viel reichere erscheinen.

Der Dichter bemüht sich um Aehnliches, und wirklich liegt auch in jedem Satze, ja in jedem bezeichnenden, treffenden Wort eine Entwickelungs- Erweiterungs- Offenbarungskraft; aber er hat es mit einem viel trocknern, kältern, sprödern Mittel zu thun, als der Tondichter, und wie das Wasser, als flüssiges Element, viel leichter Wellenlinien annimmt und Wogen bildet, als die Erde, so weiss uns auch die unartikulirte Klangwelle viel leichter zu schaukeln, als der zähe Lavastrom der Rede.

Doch das muss man zugeben, dass der Sturm höchstens haushohe Wogen zu bilden vermag, die wieder in sich zurücksinken. Wenn es sich aber im Eingeweid' der Erde vulkanisch regt, und losbricht, so gibt es einen Berg.

Das menschliche Elend hat zum Theil der Dilettantismus verschuldet, ja man könnte es ihm ganz aufbürden. Würde jeder Mensch thun, was seines Amtes, seiner strengen Pflicht ist, das Elend verschwände von der Welt. Es ist nicht zu berechnen, welche Masse von Zeit, Kraft, Geld etc. die Liebhabereien in Anspruch nehmen. Alle sind verdächtig, und selbst die unschuldigsten bleiben bedenklich. Ich kannte einen ehrenfesten Handwerksmann, der fragte seinen neuen Gesellen zuerst: Hat er eine Liebhaberey? ist er Musikfreund, Jagdliebhaber, Leser etc.? Ward es bejaht, oder merkte er später solche noble Passionen an ihm, so musste der Geselle wandern.

Und doch gestand mir derselbe Mann, dass er selbst nicht frey von Liebhabereyen sey, die zwar in der Sphäre seines Berufs liegen, diesen zu heben, zu adeln scheinen, die aber doch seine Phantasie viel zu sehr beunruhigen, ihn zu Anschaffung mancher Instrumente, zu kostspieligen Versuchen treiben, und ihn nicht wohlhabender machen. Kurz er tadelte sich um das, was ihm seine Mitbürger zur Ehre anrechneten, und warum ihn manche beneideten. Er begriff, wobey sich die wenigsten Menschen beruhigen wollen, dass in der Arbeit keine Phantasie sey. Die meisten Laster waren in ihren Anfängen nichts als Liebhabereyen, und so manche Liebhaberey scheinbar edlerer Art wirkt doch beym Menschen dem Laster ähnlich, sie zieht ihn aus der eigentlichen Mitte seines Lebens, seiner Pflicht. Die meisten Menschen mögen lieber sich beschäftigen, als Geschäfte verrichten, lieber spielend thätig seyn, als arbeiten.

Dieses auch in Erinnerung an das, was hierüber in Wilhelm Meisters Lehrjahren vorkommt, Gesagte, soll keineswegs von Musik-Uebungen abschrecken; Tonkunst sey und werde noch

mehr ernster Schulunterricht für gemeinsame Ausführung zur Erbauung und Erheiterung. Es will nur Jeden auf sich selbst aufmerksam machen, damit er, was er auf eine künstlerische Nebenbeschäftigung verwendet, abwäge gegen das, was seinem eigentlichen Lebensberufe gebührt; es sey Aeltern und Erziehern gesagt, dass sie aufkeimenden Neigungen nicht alsobald entgegen kommen, sondern bedenken, dass jede Kunst uns ganz haben möchte, dass, wenn wir uns auch nur ihren Anfängen hingeben, sie stets mit uns gehe und uns nicht ruhen lasse, so wie ja Musik in uns stets fortsingt, fortspielt, fortleyert, und uns vielleicht nur um so mehr Zeit und Kraft nimmt, je weniger wir sie planmässig, ernsthaft, für einen festen Zweck, sondern als vage Liebhaberey, in unzulänglichen Versuchen herumtastend betreiben.

Wo ich einen einsiedlerischen Musikliebhaber sich mit seiner Flöte, Violine, Guitarre unterhalten höre, da befällt mich ein Mitleiden, dass der Verwaiste an einen spärlichen Genuss so viel edle Menschenkraft wendet, oder vielleicht die Woche hindurch nur mit halben Gedanken an seinem Arbeitstische sitzt und die Sonntags-Stunde nicht erwarten kann, die ihn wieder zu seinem Instrumente führt.

Man darf wohl behaupten, aus dem zerflatterten Dilettantismus sey noch niemals etwas grosses Künstlerisches hervorgegangen, sondern stets nur aus strenger Schule und gemeinsamem Ernst; ja die Erfahrung lehrt auch, was es mit jenem auf sich hat, wenn er auf die Probe gestellt wird. So verbreitet jetzt unter anderm die Gesangliebe ist, so geräth man doch auch an grossen Orten in Verlegenheit, wenn man nur einen Zwey- Drey- oder Vier-Gesang in Gesellschaft zum Besten geben will. Alles kann singen, seine eigenen Sachen singen; die wenigsten sind im Stande, den wahren Gesangzweck, gesellige Erheiterung, mit erfüllen zu helfen.

Wo sich also Liebhaberey zur Musik meldet und gehegt wird, da sollte es stets mit der bestimmten Richtung auf gemeinsame Erhebung geschehen, wodurch die Neigung von selbst ihre sittlichen Grenzen erhält. Selbst der junge Gelehrte, der z. B. das Klavier erlernt, und dereinst als einsamer Landprediger in der Musik ein Surrogat der Geselligkeit, ein Symbol der Harmonie der Welt finden möchte, von der er nur einen kleinen Ausschnitt wahrnimmt und geniessen kann, möge sich als den künftigen Familien-Kapellmeister und als den Musikdirector seines Cantors und Schulmeisters denken, und auf diese Aemter hinarbeiten.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Grande Fantaisie pour le Pianoforte, comp. — — par C. G. Reissiger. Oeuvr. 24. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 20 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein so achtungswerthes Musikstück, dass es den Namen des Verf.s allen guten Klavierspielern allein werth machen müsste, wenn er das nicht schon um anderer Arbeiten willen wäre. In dem Ganzen ist Ernst die herrschende Stimmung, der aber nach der einen Seite hin durch sanfte Freundlichkeit, von der andern durch kräftige Lebhaftigkeit bereichert und geschmückt wird, ohne irgendwo in Fremdartiges oder Gleichgültiges sich zu verlaufen. Dieselbe wohl beobachtete Einheit, die im Ausdruck herrscht, herrscht auch in der technischen Anordnung, Ausführung und Schreibart. Sind die Ideen an und für sich nicht gerade unerhört, so sind sie doch überall dem Zwecke angemessen und interessant: durch die harmonische Stellung und Ausarbeitung bekommen sie aber erst eine höhere Bedeutung und ein lebendigeres Interesse; so dass sich nicht verkennen lässt, der Verf. sey ein eben so talentvoller und gründlicher, als sorgsamer und fleissiger Harmoniker. Das Instrument ist seiner Bestimmung gemäss behandelt; der Spieler reichlich beschäftigt, ohne mit unnöthigen, nichts sagenden Schwierigkeiten überladen zu werden: und so wird diess grosse Musikstück Klavierspielern von Sinn, Geschmack und nicht unbeträchtlicher Geschicklichkeit zuverlässig oftmals eine würdige und angenehme Unterhaltung gewähren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. N°. 33. 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

(Fortsetzung aus No. 28.)

II. Ueber Stabat mater dolorosa und dessen Verf.

Auch diese sogenannte Sequenz ist den Musikern so wichtig geworden, als es dem Freunde der Geschichte der Menschheit jene Zeit, in der sie entstand, überhaupt ist, dass ich auch in einem vorzüglich für Musik bestimmten Blatte von denkenden Componisten und Liebhabern heiliger Ton- und Dichtkunst nicht befürchten darf, sie möchten namentlich eine, zwar so viel möglich gedrängte, aber doch der Reichhaltigkeit des Stoffes wegen etwas ausgeführtere Nachricht von dem Dichter unseres Liedes an diesem Orte für überflüssig erachten, da uns die Geschichte dieses Mannes von einer nicht unwichtigen Seite her das Bild des 13ten Jahrhunderts, in welchem er lebte, erst recht vollenden hilft. Eben gegen das Ende des angegebenen Jahrhunderts, und im folgenden, wo die mancherley kleinen Republiken Italiens in gegenseitigem Hasse fortfuhren, sich zu verfolgen, wo es sogar beynahe in jeder einzelnen Stadt unter dem allgemeinen Namen der Guelfen und Gibellinen zwey feindselige Parteien gab, die sich um Gut und Blut nur zu oft brachten, kam dieses Lied, besonders durch die Albaten, wenigstens in Oberitalien recht eigentlich in den Mund des Volkes. Es gab nämlich in jener denkwürdigen Zeit Rotten von Männern und Weibern, die halb nackt, oder auch in weite Kleider gehüllt, von Stadt zu Stadt zogen, sich im frommen Wahne öffentlich den Rücken zergeisselten und durch die Strassen ziehend mancherley Lieder sangen. Diejenigen Flagellanten oder Geisselbrüder, die ausser den weiten Kleidern noch eine weisse Decke trugen, die ihnen bis über die Augen herabhing, wurden davon Albaten oder Dealbatores, und Bianchi genannt. Sie standen anfangs beym Volke in solchen Ehren, dass die Bewohner der Städte ihnen in feyerlichen Prozessionen entgegen zogen und sie, wie eine Art Heiliger, in ihre Thore einführten. In Frankreich und Deutschland, wo der Name Flagellanten in Flegler umgewandelt wurde, gab es ebenfalls dergleichen Schwärme, durch welche bald so grosse Unordnungen angerichtet wurden, dass man sich genöthigt sah, sowohl von Seiten weltlicher als geistlicher Gewalt, gegen sie aufzutreten. Solche willkürliche Büssungen hatte nicht nur der mönchische Geist jenes, und einiger früheren Jahrhunderte, sondern auch ganz besonders das Unglück jener Tage erzeugt, das unter anderm auch durch weitverbreitete Seuchen über die Völker gekommen war. Eine dieser pestähnlichen Krankheiten nannte man den schwarzen Tod. Frankreich, Deutschland und Italien waren damals durch dieselben so zerrüttet, dass viele Familien ganz ausstarben und das Besitzthum in manchen Gegenden völlig verändert wurde. Unter andern war auch Petrarkas Laura ein Raub jenes allgemeinen Sterbens geworden. Da war es kein Wunder, dass Lieder, wie Dies irae, Stabat mater und dergl., da sie der allgemeinen Trauer so ganz angemessen waren, so bald und allgemein sich verbreiteten. Unser Stabat mater, das etwas später, als Dies irae, in dumpfer Zelle gesungen worden war, wurde besonders häufig von den oben beschriebenen Albaten an allen Orten wiederholt. Später gebrauchte man es noch für die mancherley Feste, die im 15ten Jahrhunderte vornämlich, zur Ehre der heiligen Jungfrau Maria anfingen gefeiert zu werden. Da gab es ein Festum Spasmi Mariae, oder der Maria Ohnmachtfeier, ein Fest vom Mitleiden der Maria, ein anderes der sieben Schmerzen der heiligen Jungfrau u. s. w. Zu diesem letztgenannten Feste der sieben Schmerzen wurde Stabat mater als stehendes Lied in 3 Abtheilungen

gesungen: zur Vesper die 5 ersten Strophen; zur Metten (ad matutinum) die 2 folgenden, und zu den Laudes die übrigen 3. Als Gegensatz dieses Festes stiftete der Papst Benedict der 14te 1745 für die Spanier das Fest der sieben Freuden der Maria, ob er gleich sonst die Marienfeste einzuschränken suchte. Vielleicht wurde an diesem Feste das zu Weihnachten gewöhnlich gesungene Lied, das eine Nachbildung unserer Sequenz zu seyn scheint, Stabat mater speciosa, dessen Verfasser ungewiss ist, gesungen. Von uns Protestanten können freylich beyde Lieder nicht mehr als kirchliche angesehen werden: aber die vielen herrlichen Compositionen, die wir über Stabat mater dolorosa besitzen, und die tiefe innere Wahrheit, die in denselben, des barbarischen Lateins ungeachtet, liegt, die nicht sowol beym Lesen, als vielmehr im Singen recht lebendig empfunden wird, können das Interesse an denselben, wenigstens an der hier zu beschreibenden Sequenz, niemals untergehen lassen, so lange nur den Völkern Liebe zur Musik bleiben wird.

Ueber den Verfasser unserer Sequenz herrschen zwar beynahe eben so viele verschiedene Meinungen, als über den Verfasser des Dies irae. So hält z. B. Johannes v. Müller nach dem Genuesischen Kanzler und Geschichtschreiber, Georg Stella, der dieses Lied als einen vorzüglichen Gesang der Albaten ganz anführt, obwohl nicht völlig so, wie wir es kennen, den Papst Johann den 22sten für den Dichter desselben. Was Wunder, dass diesem berühmten Geschichtforscher Mehre unter den Neueren es nachgeschrieben haben? Antonin von Florenz führt dagegen einen Papst Gregor, wahrscheinlich den 9ten oder 11ten, als Verfasser an, u. s. w. Aber, alles wohl erwogen, dürfte doch, wie es auch die Meisten und Besten der Neueren wirklich annehmen, so sicher, als man nur in solchen Dingen etwas behaupten mag, kein Anderer, als der Minorit Jacoponus (oder Jacobus de Benedictis) der wahre Verfasser unseres Stabat mater seyn; ein Mann, der in jeder der oben angegebenen Hinsichten, seines strengen Lebens und seiner ascetischen Schriften wegen, zur Characteristik seiner Zeit so merkwürdig ist, dass ich denjenigen, die so etwas überhaupt nicht zu unwichtig finden, das Leben desselben aus der besten Quelle näher zu beschreiben mich gern veranlasst sehe. Es handelt nämlich der schon im Aufsatze über Dies irae angeführte Minorit L. Wadding sehr ausführlich im 5ten und 6ten Theile seiner Annalen des Ordens von ihm. Vergleichungen mit anderen hierher gehörigen Schriftstellern durften nicht unterlassen werden. Unter den Neueren hat auch hierüber der Prediger Mohnike vieles Wissenswerthe in seiner bereits angeführten Schrift zusammengetragen, wenn er auch gleich den Luc. Wadding nicht benutzen konnte, den ich in der schönen Ausgabe, die zu Rom 1733 in Fol., von Joseph Maria Fonseca ab Ebora besorgt, herausgekommen ist, vor mir habe. Jacobo Benedictoli oder Jacopone da Todi, stammte aus der angesehenen Familie der Benedicten und wurde zu Todi, dem alten Tudertum oder Tuder geboren, einem Städtchen in dem alten Umbrien, dem heutigen Spoleto. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. In einer Zeit, wo die Wissenschaften in Italien bereits wieder angefangen hatten, die traurige Finsterniss, in welcher die Welt versunken lag, mit ihrem wohlthätigen Lichte zu erhellen, wurde auch Jacobus de Benedictis dafür entflammt. Zu seinem Hauptfache hatte er sich die Rechtsgelehrsamkeit gewählt, in welcher er auch Doctor wurde. Dabey versäumte er nicht, sich auch in den Fächern der Theologie und Philosophie umzusehen, wie es damals unter den Juristen nicht eben ungewöhnlich war. Dieses hinderte ihn jedoch nicht, mit der Welt und ziemlich weltlich, obschon in Ehren zu leben, denn er genoss einer grossen Auszeichnung von seinen Mitbürgern; verheirathete sich auch sehr glücklich mit einer äusserst guten und frommen Frau aus edlem Geschlecht, das aber nicht näher bezeichnet wird. Als diese einst mit ihren Mitbürgerinnen einem öffentlichen Schauspiele beywohnte, stürzte plötzlich das Bretergerüst, worauf die Zuschauerinnen sassen, zusammen, so dass keine ohne Beschädigung davon kam, Viele sogar zerschellt unter den Trümmern den Geist aufgaben. Jacob hatte kaum von diesem entsetzlichen Unglück Kunde erhalten, als er herbey eilte und seine geliebte Gattin, zum Tode verletzt, unter den Beklagenswerthen hervor zog. Um ihr Hülfe zu schaffen, wollte er ihr sogleich die Kleider lüften: aber sie sträubte sich mit den Händen dagegen, denn reden konnte sie nicht, sie hatte bereits die Sprache verloren. Halbtodt trug er sie nach Hause, wo sie nach kurzen Leiden verschied. Wie man sie darauf entkleidete, fand sich's, dass die fromme Frau auf blossem Leibe einen Haargürtel getragen hatte, was bekanntlich damals für ein nicht geringes Merkmal wahrer Religiosität gehalten wurde. Dieser

unerwartete Anblick machte auf das Herz des tief erschütterten Mannes einen solchen Eindruck, dass er sich sogleich entschloss, seine übrigen Tage, unter den härtesten Büssungen zuzubringen, und den schrecklichen Vorfall für eine besondere Mahnung Gottes haltend, der Welt auf immer zu entsagen. Wirklich begab er sich auch, alle bürgerliche Ehren lassend und sein Vermögen unter die Armen vertheilend, im Jahre 1268 unter die Tertiarier, eine Art Halbmönche und Nonnen, deren Orden vom heiligen Franz von Assisi selbst 1221 gestiftet worden war. (Der 2te von ihm gestiftete Orden war der Orden der heiligen Klarissa.) Jacob ging nun als Mönch in Lumpen gehüllt einher, mehr als es der Geist seines Ordens mit sich brachte, so dass er auch verspottet und verhöhnt, als der Niedrigsten Einer (postremissimus) zur Fabel des Volks wurde. Seine Anverwandten schämten sich seiner: ihm selber aber war diese Demüthigung so erwünscht, dass er sie sogar durch die auffallendsten Sonderbarkeiten fast nothwendig machte, woher man ihn auch zum Hohn Jacopone d. i. den grossen Jacob nannte, was bekanntlich die Sylbe *one* im Italienischen andeutet. Wadding erzählt von dem Neubekehrten vorzüglich folgende Dinge, denen er im Geiste seines Ordens die höchste Bewunderung schenkt. Vom heiligen Wahnsinne ergriffen, sagt er, kam der fromme Mann einst, völlig entkleidet, einen Sattel auf dem Rücken und einen Zaum im Munde, auf Händen und Füssen unter das versammelte Volk, das von einem solchen Anblick wie niedergedonnert, stumm vor Schrecken, den Markt verliess und sich eiligst nach Hause begab, den vorigen ehrenvollen Zustand des Mannes mit dem jetzigen vergleichend. Ein anderer nicht minder auffallender Streich desselben war folgender: Bey der Hochzeit, die sein Bruder einst seiner Tochter ausrichtete, wozu auch er mit der Bitte eingeladen war, doch ja die Feyer des Festes nicht zu stören, und sich nur bey dieser freudigen Familienangelegenheit wie ein gewöhnlicher Mensch bürgerlich zu betragen, nahm er doch auf das freundliche Ersuchen seines Bruders nicht nur keine Rücksicht, sondern ölte daheim seinen Leib, wälzte sich in verschiedenfarbigen Federn herum und erschien so in der Versammlung in einer entsetzlichen Gestalt, und wie sich Wadding selbst ausdrückt, Afrika's Thiere übertreffend. Das Fest war gestört. Ganz nach dem Vorbilde des von Vielen auch ausser dem Orden damals hochverehrten Franz von Assisi lebend, nahm er den Schimpfnamen Jacopone als Ehrennamen an und behielt ihn bis an sein spätes Ende bey. Unter diesen auffallenden Sonderbarkeiten verdient auch seine Art, die Welt zu lehren, dass unsere eigentliche Wohnung das Grab sey, kurz erzählt zu werden. Ein Bürger aus Jacobs Geburtsorte hatte sich einmal ein Paar junge Hühner gekauft. Jacoponus verspricht dem Bittenden, sie ihm nach Hause zu tragen, begiebt sich aber gerades Weges nach der Kirche des heiligen Fortunatus, wo der Bürger seine Familiengruft hatte, arbeitet den Grabstein auf, wirft die Hüner hinein und legt den Stein wieder auf die Gruft. Der Bürger kommt heim, findet die Hüner nicht, läuft wieder auf den Markt und macht dem frommen Betrüger, wofür er ihn hält, Vorwürfe. Was ihm unser Jacob antwortete, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Ein wahrhaft orientalischer Unterricht, in Bild und Geschichte. Diess und Aehnliches brachte ihn sogar bey den Brüdern in den Ruf eines Wahnsinnigen, und wie er nach 10 Jahren unter die Minoriten, die Hauptjünger des heiligen Franz, aufgenommen zu werden begehrte: liessen sie es nach vielen Schwierigkeiten nur dann geschehen, als sie sich durch sein Buch: *von der Verachtung der Welt*, das er damals schrieb, überzeugten, dass ein solcher Mann unmöglich wahnwitzig seyn könne und dass ihn zu solchen Thaten nur seine hohe Glut, in aller Vollkommenheit christlicher Demuth sich zu üben, antreibe. Auch als Minorit wollte der Demüthige nicht Priester, sondern nur Laienbruder seyn. Sehr hart gegen sich selbst, war er stets voller Verlangen, sagt Wadding, Christo nachzuahmen und für ihn zu leiden; ja sogar für alle Sünder wünschte er im Fegefeuer alle Strafen der Verdammten zu büssen, sich freuend, wenn Allen, vor ihm begnadigt, die himmlische Wonne zu Theil würde. Oft im Geiste entzückt, seiner Sinne nicht mehr mächtig, sahe er Jesum Christum; sehr oft seufzend, bald weinend, bald singend, oft Bäume umarmend und in die Worte ausbrechend: O Jesu süss, o holdseliger Jesu, o geliebtester Jesu! Er hält mit seinem Erlöser oft Gespräche, und dieser nennt ihn seinen theuersten Jacob. Kurz, über alle Leiden der Welt stand er erhaben, schreibt sein Ordensbruder, und nichts betrübte ihn weiter, als, dass das Göttliche in der Welt geschmäht werde. Als er einst laut weinte und man ihn um die Ursache befragte, erwiederte er: „Weil die Liebe nicht geliebt wird."

Noch ist die Art merkwürdig, wie er die listigen Verlockungen des Teufels verspottete. Der Satan weiss einmal in ihm Lust nach Rindfleisch zu erregen. Sogleich giebt er sich Mühe, welches zu bekommen, hängt es in seiner Zelle auf, geht kurz vor Tische hin, küsst es, aber isst nichts davon. Endlich entsteht ein so übler Geruch im Kloster, dass die Brüder es nicht aushalten können. Sie merken, aus welcher Gegend das Uebel kommt, halten Untersuchung und finden die Bescherung. Jacopone kommt dazu und küsst vor ihren Augen das Halbverwesete, wie den lieblichsten Geruch. Der Präses, darüber erzürnt, lässt ihn zur Strafe an einen sehr hässlichen, übelriechenden Ort werfen: aber Jacoponus, darüber froh, singt Lieder zum Lobe Gottes, unter welchen Wadding das Lied anführt, das er an diesem Pestorte dichtete: O giubilo del cuore, che fai cantar d'amore u. s. w. Da erscheint ihm Christus und sagt ihm: fordre, was du willst, und es soll dir werden. Uud er antwortet: Dass du mich in einen weit schrecklicheren und hässlicheren Platz hinunterstossest, damit ich dort meine Sünden büsse, denn diesen achte ich zu wenig drückend und beschwerlich. Diese grosse Demuth belohnt Christus mit nie empfundener Seligkeit u. s. w. L. Wadding, diess Alles sehr hoch preisend, setzt hinzu, er habe seine höchste Seligkeit nur darein gesetzt, dass er stets in Gott lebe, zu welcher Stufe nur ein Heiliger in dieser Welt gelange. Dass nun Jacoponus diess Alles ehrlich meinte, scheint keinem Zweifel unterworfen zu seyn, und eine innere Wehmuth, die mich im Erzählen immer mächtiger ergreift, theilt das Herz zwischen Mitleiden und einem Staunen, dem die Missbilligung zur Seite steht. Es zwingt sich mir, wie bey mancher anderen, so auch, und im hohen Grade, bey dieser Gelegenheit der Gedanke von Neuem auf, dass nichts in der Welt grössern Schaden gebracht hat, als die Larve der Demuth, welche von der geheimen, in die Farbe der Frömmigkeit gekleideten, durch irgend etwas niedergebeugten Ehrsucht im wunderlichsten Irrwahn so schön getüncht wird, dass der getäuschte, oft nur durch eine einzige falsche Ansicht berückte, sonst aber ehrliche und also gute Geist sie für den höchsten Schmuck erhabener Menschheit halten kann. Dabey ist es auffallend, dass der Mensch im Allgemeinen sich nie stärker und fester zeigt, als wenn er Verfehltes durchzusetzen sich gelüsten lässt. Ich achte diese Erfahrung für den triftigsten Grund der innern Verderbniss unserer geistigen Natur, und mit einer Art Entsetzen sehe ich nicht selten auch in Frommen, aber in Täuschung Befangenen, wie es mit unserm Jacob ist, das eiserne Bild einer Erbsünde vor mir, die auch sogar durch Christi Erlösung selten völlig von einem Menschen genommen wird. Wie nachsichtig sollte ein Mensch gegen den andern, und eine Zeit gegen die andere seyn! Doch, ich wollte ja nur erzählen, und darum lenke ich sogleich wieder ein, indem ich mitten unter den Wunderlichkeiten des seltsamen Mannes einiges wahrhaft Schöne aus seinen mancherley Aussprüchen hervorhebe. Ueber die Liebe spricht er z. B. Folgendes: „Ob ich gleich nicht zuversichtlich wissen kann, dass ich in der Liebe bin: so habe ich doch davon einige gute Merkmale. Unter andern ist es ein Zeichen der Liebe zu Gott, wenn ich den Herrn um etwas bitte, und er thut es nicht, und ich liebe ihn dennoch mehr, als zuvor. Thut er mir aber das Gegentheil von dem, was mein Gebet ersehnte, und ich liebe ihn doppelt mehr, als vordem: so ist es ein Zeichen rechter Liebe. Von der Liebe zu meinem Nebenmenschen habe ich folgendes Zeugniss: Wenn ich ihn nämlich, beleidigt er mich, nicht weniger liebe, als vorher. Liebte ich ihn dann weniger, so wäre es ein Beweis, dass ich vorher nicht ihn, sondern mich geliebt hätte. Ich soll mich über das Glück meiner Nebenmenschen freuen. Und wenn ich so handle, erlange ich durch seine Güter ein weit grösseres Gut, als er selbst besitzt. So habe ich vom Königthum Frankreich z. B. etwas viel Besseres, als der König selbst, weil ich mich über seine Wohlfahrt, Ehre und Annehmlichkeiten ergötze, ohne den mannigfaltigen Kummer, die grossen Anstrengungen und Beschwerden zu empfinden, mit denen er seine Freuden und Ehren bezahlen muss." Von der Bezähmung der Sinne giebt er folgendes Gleichniss: Eine sehr schöne Jungfrau hatte fünf Brüder, und alle waren sehr arm. Und die Jungfrau hatte einen köstlichen Edelstein von hohem Werthe. Einer ihrer Brüder war ein Citherschläger, der zweyte ein Maler, der dritte ein Koch, der vierte ein Spezereyhändler und der fünfte ein Kuppler. Jeder will ihr nun den Stein ablocken. Der erste will ihr etwas dafür vorsingen u. s. w. Aber sie sagt: Was soll ich denn anfangen, wenn der Ton verklungen ist? Kurz, sie bleibt standhaft und giebt ihr Kleinod keinem. Zuletzt kommt ein grosser König, der will sie zu seiner Braut erheben und ihr ewiges Leben schenken, wenn

sie ihm den Stein überreichen will. Da erwiedert sie: Wie kann ich Dir, o mein Gebieter, bey so grosser Gnade den Stein verweigern? Und sie giebt ihm denselben. Man sieht sogleich, dass die fünf Brüder die fünf Sinne sind, die Jungfrau die Seele, und der köstliche Edelstein der Wille. Nun folgt die Nutzanwendung. — Was er aber von der Demuth sagt, ist völlig im Geiste seines Ordens. Da soll sich der Mensch für einen Weggeworfenen achten, der sich zu wundern habe, dass Andere es mit ihm und seinen Reden nur aushalten. Und über Frauenschöne schreibt er, man müsse sorgen, dass uns eine schöne Frauengestalt gerade soviel Eindruck mache, als ein Eselskopf. Dabey gesteht er aber doch, dass das Ding nicht ganz sicher und auch nicht für Alle sey. Und das glaube ich auch.

Wenn aber Jacopone, indem er von der Liebe zu unserm Nächsten sprach, den König von Frankreich erwähnt, als einen Mann, über dessen Ehre und Wohlfahrt er sich freue, und dadurch grössere Glückseligkeiten genösse, als der König selbst: so geschieht das nicht etwa zufällig, sondern es hat seinen Grund in der Geschichte Jacopone's und seiner merkwürdigen Zeit. Auf Coelestin den V war nämlich zu Anfange des Jahres 1295 Bonifaz VIII als Papst gefolgt, ein in vielen Dingen gebildeter, und sehr unternehmender Mann, der viele Anordnungen seines Vorgängers widerrief, Vieles ohne Einwilligung der Cardinäle durchsetzte, und dem Niemand zu widersprechen wagte, ausser die in Rom berühmte Familie der Columnen, der König von Frankreich, Philipp der Schöne und unser Jacoponus, der überhaupt mit grosser Freymüthigkeit die Gebrechen seiner Zeit, und namentlich der Grossen, tadelte und in satyrischen Gedichten scharf durchzog. Auch den Bonifaz, mit dem er früher in freundschaftlichen Verhältnissen gelebt hatte, verschonte seine Geissel nicht, und es sind einige Spottgedichte gegen den übermüthig Gewordenen von ihm bekannt. Namentlich führt L. Wadding im 5 Th. p. 408. ein Gedicht an, das sich anfängt: O Papa Bonifacio, quanto hai giocato al mondo? Philipp hatte damals Krieg mit den Engländern; der Papst wollte, wie er es gern nach dem Beyspiele Gregors des 7ten und Innocenz des 3ten that, den Vermittler machen und gebot Frieden. Philipp setzte sich hart gegen ihn und beantwortete seine Bullen, deren erste bereits im Jahre 1295 ausging, im schärfsten Tone. Die Columnen setzten sich auch gegen ihn, und wurden von seinen Miethsoldaten (Schlüsselsoldaten) in Palestrina, dem alten Praeneste, belagert. Damals befand sich Jacoponus mit den belagerten Columnen auch dort. Die Stadt wurde vom päpstlichen Heere eingenommen, und Jacob bey Wasser und Brot in Ketten gelegt. In diesem Gefängnisse blieb er auch von 1298 bis 1303. Er hatte sich beym Papst zu gehässig gemacht. L. Wadding erzählt, die erste Veranlassung zur Feindschaft des Papstes gegen ihn sey die Erklärung eines Traumes gewesen. Bonifaz hatte nämlich geträumt, er sähe eine Glocke so gross, wie die ganze Erde; die Glocke hatte aber keine Zunge (Klöppel). Das deutete ihm nun Jacoponus so: Die Glocke sey die Papstgewalt; dass sie aber keine Zunge gehabt habe, solle ihn warnen, dass es nicht etwa einen Mangel an guten Werken und an einem guten Beyspiele anzeige, womit er die ganze Welt durchtönen solle. Und das habe ihm der Papst nicht vergessen können. Als nun Bonifaz einst vor dem Gefängnisse desselben vorüberging, soll er den Gefesselten gefragt haben: Wann wirst du wieder herauskommen? und jener habe ihm darauf geantwortet: Wann du hereinkommen wirst. Und die Prophezeiung ging in Erfüllung. Die verächtliche Art, mit welcher Bonifaz durch seine Bullen Philipp den Schönen reizte, veranlasste den König der Franzosen, der gar nicht gewohnt war, sich von irgend Jemanden in seinen Plänen stören zu lassen, und der auch wohl zur Durchführung derselben sich Mittel erlaubte, die sich ein anderer nicht erlaubt haben würde, die schärfsten Maasregeln gegen Bonifaz zu ergreifen. In diesem Unternehmen stand nun dem König der Rechtsgelehrte Wilhelm von Nogaret als wackerer Redner bey, wurde dafür zum Minister, und endlich sogar zum Kanzler erhoben. Da nun der Papst in Italien durch sein eigenmächtiges Betragen sich ausser den Columnen noch manche Feinde gemacht hatte: so wurde 1303 Wilhelm von Nogaret mit Geld heimlich nach Italien geschickt. Es gelang ihm, Mehre auf seine Seite zu bringen, und der Papst wurde von einem Haufen Soldaten, als er in Anagnia war, überfallen und in seinem Hause festgehalten. Drey Tage lang war Bonifaz der Gefangene Wilhelms und der Columnen. Dann aber besannen sich die Einwohner von Anagni und einige Herren der Umgegend, dass es für sie schimpflich sey, den Papst in ihrer Stadt von einem so kleinen Haufen festhalten zu lassen, warfen die Feinde desselben zur Stadt hinaus, und Bonifaz begab sich sogleich nach Rom; war aber von diesem Vorfalle so angegriffen,

dass er in eine Gemüthskrankheit verfiel und nach wenigen Wochen, im October desselben Jahres, verschied. Der selige Jacoponus aber (er wird beatus genannt) vollendete erst 1306 glücklich seinen Erdenlauf, nachdem er seit der Gefangenschaft des Bonifaz aus seiner Haft frey geworden war. Seine Liebe zu Gott, schreibt Wadding, brach in immer hellere Flammen aus, und er that sie, nach Art des Schwanes, in manchem italienischen Gesange kund, kurz vor seinem Tode. Er wurde kränklich, und die Krankheit wurde bald bedeutend. Wie nun die Brüder, dieses sehend, ihn ermahnten, das heilige Abendmahl zu geniessen, antwortete er, dass er es nur aus den frommen Händen des Joh. d'Alverna, seines treuen Freundes, geniessen werde. Da wurden die Brüder traurig, denn sie hielten es wegen der weiten Entfernung des Johannes für unmöglich. Gleich als hörte er ihre Klagen nicht, fing er sein Lied zu singen an „Anima benedetta dal alto Creatore, risguarda il tuo Signore, che in croce ti aspetta, u. s. w. Kaum hatte er den Gesang beendet, siehe da kamen zwey Brüder der Ihrigen, deren Einer, wie vom Himmel gesendet, Jacob's vorzüglich, ja einzig geliebter Freund Joh. d'Alverna war, der sich gedrungen gefühlt hatte, ihn zu sehen. Aus seinen Händen empfing nun Jacopone das heilige Abendmahl, und sang darauf, entbrannt von Liebe, den schönen Gesang: Jesu, nostra fidanza, del cuor somma speranza u. s. w. Darauf ermahnte er die Brüder zu einem heiligen Leben, hob Hände und Augen gen Himmel und rief: Herr, in deine Hände befehl ich meinen Geist! und ging aus diesem Elende zur ewigen Herrlichkeit in der Geburtsnacht unseres Herrn, in der Stunde, wo der Priester vor dem Altare den himmlischen Gesang singt: Gloria in excelsis Deo! Alle glaubten, fährt Wadding fort, nicht die Krankheit, sondern die Liebe zu Gott habe sein Herz aufgelöst. Sein Leib wurde feyerlich zu Todi begraben. Auf seinem Monument, das ihm daselbst errichtet wurde, steht nicht die Jahrzahl 1298, wie Mohnike vermuthet, sondern, wie Wadding ausdrücklich berichtet, 1296 am 25sten März, was er mit Recht crassum errorem nennt. Zum Schluss führt Wadding die Männer an, die Jacobs Leben weitläufiger beschrieben haben: Bartholomäus Pisanus, Marianus Florentinus, Petrus Rudolphus, Marcus Ulyssiponensis, Matthäus Raderus, Joannes Baptista Passavinus und Andere.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Strassburg. Französisches Theater. 1824—1825. Mad. Hélène de Coquebert, welche sich als Schauspielerin bey der vorigen Gesellschaft befand, hatte für dieses und das folgende Theater-Jahr das Privilegium erhalten, und eröffnete ihr Unternehmen am 25sten April 1824 mit der Oper *Euphrosine* von Dallayrac. Sie hatte von der Gesellschaft des Hrn. Paysac die Herren Monrose, Mezeray, Jouanno, und die Damen Cervetta und Mezeray beybehalten, über welche in dem vorjährigen Bericht gesprochen worden. Neue Mitglieder der Oper waren die Herren Alphonse, erster Tenorist (besitzt ein mittelmässig starkes, doch angenehmes, biegsames Organ) Deville, zweyter Tenorist (unmusikalisch, singt ohne Methode) Jules Barré, dritter Tenorist (ebenfalls unmusikalisch, hat wenig Stimme) Dumonthier erster Bassist (besitzt eine jugendlich frische Stimme, singt aber ohne Haltung und Methode). Unter den Damen traten auf: Mad. Bernard, zweyte Sängerin, deren starke Stimme sich zum Contre-Alt neigt, Dem. Deschanel, dritte Sängerin (hat eine ungleiche Kopf-Stimme, singt ohne Methode und scheint unmusikalisch) Dem. Hortense (singt zweyte und dritte Partieen, ihre Stimme ist angenehm und rein). Der Dirigent der Oper, Hr. Donjon, dirigirt mit der Violine und vergreift nicht selten die Tempi, besonders in nicht französischen Original-Opern. Im Ganzen stand diese Gesellschaft in der Oper der vorjährigen weit nach; die grössere Anzahl unmusikalischer Mitglieder musste natürlich auf Opern, welche ein starkes Personal erfodern, ihren Einfluss haben.

Von neuen Opern, welche während diesem Jahre zum erstenmal auf die hiesige Bühne gebracht wurden, ward die *heimliche Ehe* (matrimonio segreto) von Cimarosa, am 6ten October 1824, durch Castil-Blase für das französische Theater bearbeitet, am gelungensten aufgeführt. Mad. Cervetta sang eine eingelegte Scene aus *Cosi fan tutte* sehr brav. Ferner hörten wir hier zum erstenmal eine durch Hrn. Castil-Blase, unter dem Titel: *la fausse Agnèse,* auf die Bühne gebrachte Oper in 3 Aufzügen, mit Musik von Cimarosa, Rossini, Meyerbeer, Pucitta, Frederici u. s. w. nach Destouches. Ohnerachtet der sorgfältigen Auswahl von Compositionen, wollte diese Oper

keinen Eingang finden. *Die Jungfrau von Orleans* oder *die Befreyung von Frankreich*, neue Oper in 3 Aufzügen, Gedicht von Théaulon, Musik von Carafa. Diese Oper, welche in Paris nicht gegeben wird, erhält sich hin und wieder in der Provinz, doch konnte sie hier auch mit dem grössten Aufwand, selbst durch das Erscheinen von 10 weissen Pferden, nicht auf der Bühne erhalten werden; die Handlung ist schleppend und die Musik grösstentheils schwach und unbedeutend. Am 25sten Februar wurde *das Waisenhaus* mit der Musik von Spindler, (nach ihm von Weigl in Musik gesetzt) in französischer Sprache aufgeführt. Da beyde Compositionen hier schon gehört worden sind, so ist das Urtheil darüber getheilt; Ref. glaubt jedoch, dass die Spindler'sche Musik im Ganzen zu düster gehalten und in den kleineren Arien die Instrumentirung zu sehr überladen sey. Durch das Gast-Spiel von Hrn., Mad. und Dem. Fay aus Paris wurde die Darstellung mehrer Opern möglich, worin diese Künstler-Familie glänzte. Hr. Fay als Aeneas und Mad. F. als Dido, in der Oper dieses Namens von Piccini, befriedigten vollkommen; Dem. Léontine Fay, Mitglied des Theaters der H. v. Berry (Gymnase), erschien mit ungemeinem Beyfall in 10 bis 12 Vorstellungen von Vaudevilles; man hörte sie auch mit Vergnügen in Opern, z. B. als Aladdin in der *Lampe merveilleuse;* ihre noch beynahe kindliche Stimme ist von grossem Umfang; sie drückt in ihrem Vortrag denselben feinen Geschmack aus, den man in ihrem ausgebildeten Spiel bewundert. Endlich war neu *Léocadie*, Oper in 3 Aufzügen, von Auber, welche aus den Pariser Berichten bereits bekannt ist. Mit dieser Oper wurde dieses Theater-Jahr am 27sten März geschlossen.

Deutsches Theater. Unter der Direktion der Herren Herzog und Wilhelm wurde am 2ten März zum erstenmal *Preciosa* von Weber aufgeführt. Ausser der bereits aus Concerten bekannten originellen Ouverture gefielen die charakteristischen Chöre, Tänze, melodramatischen Scenen, so wie die Romanze, sehr. Obgleich Dem. Annoni d. j. als Preziosa viel leistete, so lässt doch die Handlung kalt, und es blieb bey dieser Vorstellung. Ferner gab man *das Sonntagskind*, *das Donauweibchen*, 1ster und 2ter Theil, worin Mad. Honesta als Hulda ihr Mögliches that, um weniger als gewöhnlich zu detoniren, was bey ihrer grellen Stimme höchst unangenehm wird. *Tankred* wurde mittelmässiger als gewöhnlich aufgeführt. Hr. Honesta, als Argir, war dieser Partie nicht gewachsen, seine Stimme ist unbiegsam und oft unrein; Mad. Weidt sang die Amenaide recht brav, allein der Dem. Amor war die Partie des Tankred zu tief, und so war das Verhältniss der Stimmen gegen einander gestört; Hr. Herzog, als Orbazzan, war nicht an seinem Platz. Dagegen zeigte sich Dem. Amor später als Emmeline in *der Schweizerfamilie* als brave Schauspielerin und Sängerin. Am 20sten April liess sich der berühmte Sänger Hr. Wild in einer Scene von Rossini und in einem Duett aus dessen *Armida* mit Dem. Bonnaud-Demeri hören, und trat am 23sten als Max im *Freyschütz*, und am 27sten als Johann von Paris mit ungestümem Beyfall auf. Nie sind die genannten Partieen, in jeder Rücksicht, hier wenigstens, vollkommener gegeben worden. Der seelenvolle Gesang dieses vortrefflichen Sängers ist zu allgemein anerkannt, als dass Ref. mehr darüber zu sagen nöthig hätte. Das übrige Personal wetteiferte, die beyden Darstellungen so gut wie möglich zu geben. Hr. Wild wurde nach der letzten Vorstellung hervorgerufen und mit allgemeinem Applaus empfangen. Noch hat Ref. in *Johann von Paris* der Dem. Koch zu erwähnen, welche, als Gast, den Pagen Olivier recht brav spielte und sang. Endlich wurde noch *der Tyroler Wastel* und *der Kapellmeister von Venedig* gegeben; in der ersten Oper war Hr. Herzog als Tyroler, und in der letzten als Peter, als welcher er ein neues Potpourri vom Kapellmeister Strauss sang, auszeichnenswerth. Noch bekamen wir am 15ten Juny eine Vorstellung des Melodram's *Medea und Jason*, mit der alten, aber charakteristischkräftigen Musik von Benda, welche von dem Orchester brav ausgeführt wurde. Bey dieser Gelegenheit liess sich die Tyroler Familie Reiner hören, bestehend aus 5 Brüdern und einer Schwester, welche vierstimmige National-Lieder mit wunderbarer Reinheit und Originalität singen. Ueber die Concerte nächstens.

Ref. kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne von einer durchaus irrigen Anzeige zu sprechen, welche in No. 12. dieser Zeitung zu lesen ist. Es heisst nämlich in einem Bericht aus Wien, vom 27sten Febr. d. J., dass in einem der Gesellschafts-Concerte gegeben wurde No. 2. *Christus durch Leiden verherrlicht*, von August Berg, Kapellmeister am Münster zu Strassburg. Es existirt

kein Kapellmeister dieses Namens in Strassburg, viel weniger am Münster. Folgendes ist die Reihenfolge der Kapellmeister am Münster seit 40 Jahren: Richter, bekannt durch seine vortrefflichen Kirchen-Compositionen; nach ihm Pleyel, der noch lebende Musikhändler in Paris; nach ihm Hr. Wolff; nach diesem Hr. Spindler und nach ihm der jetzige Kapellmeister Hr. Wackenthaler. Unter den genannten Herren hat bloss Hr. Spindler ein Oratorium unter dem Titel: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem,* geschrieben, welches hier zum erstenmal am 25sten Dec. 1818 aufgeführt wurde. (S. Jhrgg. 1819 dieser Zeitung p. 688.) Es ist nicht zu vermuthen, dass von dieser Composition in dem genannten Artikel die Rede seyn sollte.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ou Flûte comp. etc. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 6. Hambourg, chez Jean Aug. Böhme. (Pr. 14 Gr.)

Man hat seit lange geklagt, dass, wenn nicht alle, doch bey weitem die Mehrzahl der Compositionen für das Fortepiano so voll Schwierigkeiten wären, und oft nur solcher, die ohne alle Nothwendigkeit, bloss um der Mode willen, herbeygezogen würden, dass ein Spieler von mittelmässiger Fertigkeit, deren es doch bey der grossen Verbreitung des Klavierspiels sehr viele gebe, so ziemlich mit seinen älteren Meistern zufrieden seyn müsse, mit der Zeit aber durchaus nicht fortgehen könne, u. s. w. Die Klage war auch nicht grundlos. Wer es aber noch jetzt behaupten wollte, der würde nur dadurch zeigen, dass er die neuesten Arbeiten für dieses Instrument nicht gehörig beachtet habe. Allerdings giebt es noch Schwieriges, Erschwertes und Erkünsteltes genug, das auch seine Liebhaber findet: dagegen haben wir auch seit mehren Jahren eine nicht geringe Anzahl Sonaten, die sehr leicht vorzutragen und angenehm zu hören sind. Unter diese letzte Zahl muss auch die vor uns liegende Sonate gerechnet werden. Sie geht ohne alle Schwierigkeiten ihren Gang so leicht, schlicht und gefällig hin, dass sie wohl die Meisten befriedigen müsste, wenn es nicht Viele gäbe, die vom Schlichten und Natürlichen viel Redens machen und am Ende eben so gut, wie Andere, nur von Seiltänzereien in Athem gehalten werden können. Man sehnt sich gewaltig nach — ach! nach dem Schlichten und Rechten — und wenn man es bekommt, da fehlt der spanische Pfeffer daran. Es wäre schön, wenn die Sachen ohne Anstrengung gleich spielbar und doch sehr volltönig und wundersam neu und originell wären. Es giebt auch wohl Sonntagskinder, die in geweiheter Stunde mit gefälligen Feen in ihren Zaubergärten wandeln und von ihrem Nectar trinken, oder was sie sonst haben. Aber das wird nicht Allen so gut. Wenn wir könnten, gingen wir Alle hin: da es aber nicht kann seyn, bleiben wir allhier und nehmen mit recht hübsch Menschlichem fürlieb. Und was uns hier geboten wird, ist so allerliebst, dass jeder, der, wie gesagt, nichts Uebertriebenes fordert, seine Rechnung dabey finden wird. Die Sonate hat eine mässige Länge, ist eher kurz als lang; überall angenehme Melodie; es fällt auch Alles für Fortepiano und Violine (auch für die Flöte) gut in die Finger, und enthält überhaupt nichts, was erst mit Mühe erfasst werden müsste. Man könnte wünschen, die Violine möchte mit dem Klaviere nicht so oft, wie es namentlich im Siciliano geschieht, in Oktaven fortschreiten, und dass beyde Instrumente etwas mehr in einander und für einander, so dass eins dem andern antwortete u. s. w., gearbeitet seyn möchten: aber da würde ja auch die gefällige Sonate, besonders durch die Erfüllung der letzten Forderung, schon schwerer, und für manche Spieler und Hörer schon zu schwer geworden seyn. Kurz, sie ist recht gut, wie sie eben ist. Beyde Instrumente sind leicht und doch obligat; jeder hört sich und wird gehört, und was gegeben ist, wird es nur nicht gar schlecht vorgetragen, erfreut gewiss sehr Viele. Sie ist also Allen zu empfehlen, die Schweres noch nicht auszuführen im Stande sind. Der Stich ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten August. №. 34. 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

II. Ueber *Stabat mater dolorosa* und dessen Verf.

(Beschluss.)

Viel wichtiger noch erscheint uns der Mann, wenn wir ihn als Dichter betrachten. Die Zahl seiner italienischen Gedichte ist bey weitem bedeutender, als die Zahl seiner lateinischen, welche letzteren nicht einmal gehörig gesammelt worden sind, wie es mit seinen italienischen öfter geschehen ist. Die vorzüglichste Sammlung ist von Tresatti, der sie, ihrem verschiedenen Inhalte nach, in 7 Bücher theilt. Was nun die Sprache seiner alterthümlich italienischen Reime anlangt, so ist sie noch schwieriger, als die Sprache Dante's. Sie erscheint als ein Uebergang aus dem Provençalischen zu dem eigentlich Italienischen, und wird noch besonders durch die Eigenheit des Dichters sehr schwer, der recht geflissentlich alle seine Gedanken und Empfindungen in ein sehr geringes Gewand zu hüllen suchte, so dass alle damals gewöhnlichen Volksdialekte, auch der schlechteste der Mark Ancona, darin zu finden sind. Da er noch früher als Dante in der Volgare schrieb, die noch verachtet war: so sieht man im Allgemeinen, dass sie der seltsame Mann, eben jener Verachtung wegen, für die Mehrzahl seiner Gedichte gebrauchte. Was aber eben daraus für's Volk für ein Segen erwachsen ist, weiss jeder, der nur zu einiger Einsicht in den Gang menschlicher Dinge sich empor gearbeitet hat. Mit Veredlung der Volkssprache beginnt das innere Leben der Nationen.

Ohne den Commentar von Tresatti werden aber Jacobs Dichtungen den Meisten wohl unverständlich bleiben. Die Mühe wird jedoch um so mehr belohnt, da sie dem Geschichtsfreund italienischer Dichtkunst eben des Alterthümlichen wegen in Sprache und Geist höchst schätzbar sind. Mohnike hat weitläufig darüber gehandelt. Zur Probe mag daher nur eine einzige Strophe hier stehen, nach Mohnikes Auszügen:

Non ti levar in gloria
Per molto lodamento:
Ch'umana laude è vana
E piena di gran vento.
Quel che ti piace dicoti,
Ma non quello ch'io sento:
Perciò s'inganna l'huomo
Per dolce parlamento.

Ich habe eine gereimte Uebersetzung dieser Zeilen versucht; es möge ihr hier ein Plätzchen vergönnt seyn:

Erheb' dich nicht im Stolze
Durch vieler Menschen Loben:
Denn Menschenlob ist eitel,
Von Wind und Schaum gewoben.
Tief ruhet, was ich denke,
Die Schmeicheley schwimmt oben:
Drum fühlt sich oft dein Busen
Vom süssen Trug gehoben.

Nun noch etwas zum Rathen aus einem Liede auf das Pfingstfest, in welchem der Dicher die Absicht gehabt zu haben scheint, die ganze Pfingstepistel, die mancherley Sprachen der Parther und Elamiter und die da wohnen in Mesopotamien, und das Alles in ein Paar Zeilen auszudrücken. Man lese!

Glos chiraschi simbergoth
Zans use eycha eyglest
Zamina marchi est tartin
Ziens Zerazio chert agmon u. s. w.

Unter seinen lateinischen Liedern werden von Wadding zwey genannt. Das eine ist *Cur mundus militat sub vana gloria.* u. s. w. Es steht ganz in seinen *Annalen der drey Franziskaner-Orden* abgedruckt, und zwar in der zweyten verbesserten und vermehrten Auflage des zu Rom 1753 ge-

druckten, von P. Joseph Maria Fonseka ab Ebora herausgegebenen, Werkes, im 6ten Theile p. 79 und 80. Da das Gedicht einer ausgebreitetern Bekanntschaft wohl werth ist, so soll ein andermal eine Uebersetzung desselben, nach der vierfachen Reimweise des Originals, den Liebhabern solcher Gesänge in diesen Blättern von mir mitgetheilt werden. Des andern Liedes gedenkt Wadding zwar in seinen Jahrbüchern nicht, wohl aber in seinem andern Werke über die Schriftsteller des Ordens. Es ist unser *Stabat mater dolorosa*. Gerbert und viele bedeutende Männer unter den Neuern, als: Herder, Ebert, Augusti u. s. w. schreiben ihm das Lied unbedenklich zu, wie schon gesagt worden ist.

Ueber die Verschiedenheit des Textes hier ausführlicher zu reden, finde ich nutzlos, da sich der eigentliche Urtext nicht wohl ausmitteln lässt: denn des Georg Stella Text, der ihn gegeben hat, wie ihn zu seiner Zeit die Albaten sangen, kann doch nicht füglich dafür gelten, da sich in dem Munde solcher Herumzügler gar Manches anders gestaltet haben mag, als es der Verfasser gegeben hat. Auch scheint mir der kirchliche Text, wie er den Musikern hinlänglich bekannt ist, bey weitem der beste; ich rede vom gewöhnlichen, durch die mancherley Compositionen dieses Liedes gebräuchlich gewordenen; denn auch sogar der kirchliche Text ist verschieden. Da aber vorzüglich in diesem Liede recht einleuchtend wird, dass die meisten Gedichte jener kirchlichen Art nicht gerade durch Gedanken und Gedankenfolgen, noch durch geordnete Empfindungen, noch durch schöne Worte, sondern allein durch innere Ehrlichkeit eines zeitgemäss ergriffenen Gemüthes sich auszeichnen: so hat es gar nichts auf sich, wenn hie und da ganze Strophen bald wegfallen, bald versetzt werden.

Da ferner der Inhalt unserer Sequenz nicht so recht, wie es mit dem *Dies irae* ist, für alle kirchliche Parteien sich schicken will: so ist es natürlich, dass sie auch nicht so viel übersetzt worden ist, wie das früher beschriebene *Dies irae*. Lange Zeit ist sie daher bloss von Katholiken verdeutscht worden, denn was Hiller und Klopstock gegeben haben, sind keine Uebersetzungen, sondern blosse Nachbildungen, ja nicht einmal diese, sondern ziemlich willkürliche Worte, die, besonders das von Klopstock, recht eigentlich, der meisterlichen Compositionen wegen, als Surrogat für Protestanten hingeschrieben worden sind. Bekanntlich gehört die in Wielands Merkur, im Februarheft 1781, S. 101, wahrscheinlich auch von einem Katholiken mitgetheilte Uebersetzung zu den besten. Mohnikes Uebersetzung verdient bey manchem Schwerfälligen vor andern hier mitgetheilt zu werden, denn der Mann hat sogar die mitten in einigen Versen vorkommenden Doppelreime wiederzugeben versucht, welche Treue von der einen Seite eben so sehr zu loben ist, als sie von der andern die Schwierigkeiten, meines Erachtens unnöthigerweise, häuft. Härten hat sie allerdings nicht wenig, und eine wahrhaft gute, dem Originale bestmöglich treue, und doch auch den Geschmack unsrer Zeiten nicht zu sehr um der Treue willen vernachlässigende Uebersetzung haben wir noch immer zu erwarten. Ich glaube, dass eine gute Uebersetzung von diesem Liede zu den schwierigsten Aufgaben gehört, und für mich hat, ehrlich gesagt, nur der lateinische Text, und zwar nur gesungen, einen hohen Werth, doch bey weitem nicht einen solchen, wie ihm neuerlich beygemessen worden ist. Es giebt gewisse Lieder, die so sehr den Stempel ihrer Zeit an sich tragen, dass sie in keiner andern Sprache tief wirken können; und unter diese gehört nach meinem Gefühl *Stabat mater* ganz besonders. Damit man aber mit der bekannten Uebertragung in Wielands Merkur noch eine andere gegen den Originaltext halten könne, werde die des Hrn. Predigers Mohnike unverändert hier abgedruckt.

1) An dem Kreuze voller Schmerzen,
Stand die Mutter, Gram im Herzen,
Sah des lieben Sohnes Pein;
In die Seel' ihr voll Verzagen,
Voller Beben, voller Klagen,
Drang nunmehr (?) das Schwert hinein.

2) O der Trauer, o der Leiden
Jener Hochgebenedeiten,
Die den Gottessohn gebar!
Konnt' der Zähren sich nicht wehren,
Sah den hehren Sohn entehren,
Seine Schmach ward sie gewahr. (?)

3) Wessen Auge muss nicht bluten,
Muss nicht weinen Thränenfluten,
Schaut es solcher Noth Gewicht?
Ach! wer müsste nicht zergehen, (?)
So das fromme Weib zu sehen,
Wie das Mutterherz ihm bricht.

4) Für der Brüder Sündenschulden
Sah Maria Jesum dulden
Geisselpein und Bandennoth;
Sah sie sterben den Geliebten,
Den Verlassnen, den Betrübten,
Sterben ihn den Kreuzestod.

5) Eja Mutter, Liebesbronnen,
Mach', dass ganz in Schmerz zerronnen,
Ich mit dir dem Gram mich weih'!
Lass entbrennen mein Gemüthe,
Lass mich lieben Christi Güte,
Dass ich seiner Huld mich freu'!

6) Heil'ge Mutter, diess bedenke, (—)
Christi Kreuzesmahle senke
Kräftig mir in's Herz hinein!
Mich zum Erben zu erwerben,
Musste herben Tod er sterben,
Seine Qual sey meine Pein. (?)

7) Mach, o Reine! dass ich weine,
Dass mir, dir auch ich erscheine (?)
Trauernd all' mein Lebelang;
Dass auch ich an's Kreuz mich stelle,
Gerne dir mich zugeselle,
Ist der Seele heisser Drang.

8) Jungfrau, aller Jungfrau'n Krone,
Gieb, du Milde! mir zum Lohne,
Dass ich ächz' und klag' mit dir! (—)
Lass mich tragen Christi Plagen,
Seiner Sühne Weh' mich tragen,
All' sein Leid sey meine Zier.

9) Seine Wunden lass mich büssen,
Mich berauschen in dem süssen
Kreuze des geliebten Sohns! (—)
Dass entflammet und entzündet,
Jungfrau! ich mit Gott verbündet
Durch dich werd' am Tag des Lohns.

10) Christi Kreuz lass mich umgeben,
Christi Tod mich rings umschweben, (?)
Lass mich ruhn im Gnadenblick;
Wenn der Leib einst ruht im Grabe,
Schaff' der Seele dann zur Habe
Du des Paradieses Glück!

Vielleicht dürfte manchem Componisten und Leser ein Dienst geschehen, wenn ich ihm noch eine Verdeutschung dieses Liedes hier mittheile, von der ich nicht sagen kann, ob sie bereits im Druck erschienen ist oder nicht, die es aber, wenigstens dem grössten Theile nach, denn manches will mir zu modern vorkommen, gar sehr verdient, bekannter zu werden. Sie ist von Thiersch.

1) Stand die Mutter reicher Schmerzen
Bey dem Kreuz, mit bangem Herzen,
Da ihr Sohn herniederhing,
Der die Seele, leiderfüllet,
Grambeladen, wehumhüllet,
Ein zertheilend Schwert durchging.

2) O, wie musst', in Schmerz verloren,
Die den einz'gen Sohn geboren,
Die Gebenedeite seyn!
Da sie weinte, da sie klagte
Und erbebte, und verzagte,
Schauend auf des Sohnes Pein!

3) Ach! wer blieb wohl thränlos stehen,
Müsst er Jesus Mutter sehen
Bey solch' grosser Qual und Hohn?
Wen wird nicht der Schmerz umnachten,
Sollt' er ihren Schmerz betrachten
Um den vielgeliebten Sohn!

4) Für des eignen Volkes Sünden
Sah sie Jesum Qual empfinden
Und der Geissel hingestellt;
Sah den süssen Sohn erblassen,
Sah ihn sterben, ganz verlassen,
Und entschweben dieser Welt.

5) Eja Mutter, Quell' der Liebe!
Dass dein Schmerz mich nicht betrübe,
Lass mich klagen neben dir;
Zünd' in mir die Flamme günstig,
Dass ich Christum lieb' inbrünstig,
Leih' du seine Gnade mir!

6) Heil'ge Mutter, lass die Wunden
Des Gekreuzigten gesunden, (?)
Kräftig werden für mein Herz;
Deines Sohnes, der geschlagen,
Für mich würdigte zu tragen,
Theile mit mir seinen Schmerz.

7) Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
An dem Kreuz mich dir vereinen,
Weil im Leben ich noch bin;
Bey dem Kreuze mit dir stehen,
Mit dir weilen, mit dir gehen,
Voll Wehmuth verlangt mein Sinn.

8) Jungfrau, herrlichste der Frauen,
Lass mich deine Milde schauen,
Lass mich weinen neben dir!
Lass mich tragen Christi Plagen,
Seinen Tod und sein Verzagen,
Seine Mahl' enthülle mir!

9) Lass mich Wund' um Wunde tauschen,
Mich in dieses Kreuz berauschen,
Um des Sohnes Liebe dort.
In Entflammung, in Entzündung
Gieb mir meines Heils Verkündung,
Jungfrau, durch des Richters Wort.

10) Lass mich durch das Kreuz beschirmen,
Vor mir Christi Tod sich thürmen,
Mich in Gnade seyn erneut;
Wann der Körper wird ersterben,
Lass dann meine Seele erben
Paradieses Herrlichkeit!

Von den Compositionen dieses Liedes, wenn es nicht eine Literatur derselben gilt, braucht vor Musikern nur ganz kurz geredet zu werden. Die besten sind, wenigstens dem grössten Theile nach,

allgemein bekannt. Wer sollte nicht das berühmte *Stabat mater* von Palestrina (eigentlich Johann Peter Aloys von Palestrina oder Präneste) kennen, dem Meister des 16ten Jahrhunderts? Welcher Musiker sollte sich nicht die vom seligen Kühnel (jetzt Peters) in Leipzig veranstaltete Sammlung der in der heiligen Woche zu Rom in der päpstlichen Kapelle (sonst wenigstens alljährlich) aufgeführten Gesänge angeschafft haben? Unter diesen ist das achtstimmige *Stabat mater* dieses grossen Meisters gleich das erste.

Nicht minder berühmt ist das Werk von Pergolesi, das er kurz vor seinem frühen Tode schrieb, der 1737, oder wohl richtiger, 1739, erfolgte. Ferner brauchen nur die Namen Astorga, Cafaro, Paolo Grua und dergleichen genannt zu werden. Winters Cantate *die Erlösung der Menschen* ist ebenfalls ein *Stabat mater,* dessen Text auch untergelegt ist. Unter die neuesten noch nicht im Druck erschienenen, gehört ein *Stabat mater* von Häser, dem ich so viel Gehalt und Beyfall wünsche, wie seinem bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen *Salve regina.*

Alle diese und ähnliche Meisterwerke zu charakterisiren und gegen einander zu halten, würde zu weit führen und eine eigene Abhandlung nothwendig machen. Ich begnüge mich daher mit dieser kurzen Anzeige der herrlichsten Werke über unsern abgehandelten Text, in welcher wahren Musikern der Natur der Sache nach nichts Neues gesagt werden kann, und füge nur noch den Wunsch hinzu, dass man die alten Compositionen ehrwürdiger Meister wenigstens in Kirchen und Schulen und in Akademieen, die sich heilige Musik besonders zu ihrem Zweck gemacht haben, nicht gänzlich, zum grössten Nachtheil der Kunst, wie es leider hin und wieder geschieht, um nicht zu sagen gewöhnlich, hintansetzen möge.

Nachrichten.

Amsterdam. Ende Juny. In dem heutigen Berichte über das hiesige Treiben und Schaffen im Gebiete der Musik müssen wir noch etwas aus dem verflossenen Jahre, das Sommer-Concert der Gesellschaft *Harmonica* betreffend, nachholen. Die Concerte waren in der That recht gut, besonders zeichneten sich die letzten vortheilhaft aus. Der Gesang, welcher durch die besten hiesigen Dilettanten ausgeführt wird, war öfters vorzüglich gut, namentlich bey der Concert-Aufführung von Spohrs *Zemire* und *Azor.* Der Tenorist führte die schwierige Partie des Azor vortrefflich aus; wir erinnern uns nicht, sie je besser gehört zu haben. Dieser Tenorist ist ein junger Mann, in der vollen Kraft des Lebens; er hat eine sehr schöne Stimme von grossem Umfang und ungemeiner Biegsamkeit, denn auch das Schwierigste singt er mit grosser Leichtigkeit und gebildetem Vortrag, mit richtigem Gefühl und Ausdruck. Seine Bescheidenheit und Gefälligkeit macht ihn um desto achtbarer. Die Partie der Zemire wurde von einer jungen Dilettantin recht gut gesungen, eben so gelangen die von Sander und Ali auch gut; auch die Chöre gingen richtig zusammen. Das Ganze machte eine treffliche Wirkung; die schöne Musik konnte so ganz ungestört genossen werden. Diese Oper war hier immer ein Lieblingsstück des gebildeten Publikums, konnte aber im verflossenen Winter nicht gegeben werden, wegen des leidigen Zwistes des Oberdirectors vom deutschen Theater mit Hrn. Julius Miller; doch darüber vielleicht später noch etwas.

Die deutsche Oper unter der Direction des Hrn. Schütz, welchem der Oberdirector die Alleinherrschaft übertragen hatte, lieferte bis jetzt nicht viel Erfreuliches. Hr. Schütz bestätigte vollkommen, was man von ihm erwartet hatte. Im Herbste des verflossenen Jahres fielen einige ärgerliche und störende Auftritte im deutschen Theater vor. Die Veranlassung dazu gab theils die Entfernung des Hrn. Miller, theils, was diese beym Publikum wieder gut machen sollte, die Anstellung einer hiesigen jüdischen Sängerin, Dem. van Praag, welche früherhin auf einem sogenannten Winkeltheater gesungen hatte. Sie singt, man kann eben nicht sagen gut, auch nicht schlecht; sie hat viel Höhe, (bis dreygestrichenes e und f) ihre Stimme ist ziemlich scharf; sie singt sehr viele Noten, aber mit kleiner Stimme, und ihre Sprache ist einem gebildeten Ohr nicht angenehm. Ein Theil des Publikums war hierüber sehr unzufrieden, ein anderer, der jüdische, war dagegen sehr zufrieden mit ihr und erhob diese Sängerin bis über die Wolken; diess führte zu unruhigen Auftritten im deutschen Theater, so dass die bewaffnete höhere Hand die Ruhe wieder herstellen musste. Das Publikum erzeigte auch einmal dem Hrn. Schütz die Ehre, laut und öffentlich zu verlangen, er solle die Direktion niederlegen, welches er auch versprach und that; doch wurde er nachher vom Oberdirektor wieder angestellt. Ein Theil des Publi-

kums blieb nun weg; besonders wurde das schöne Geschlecht abgeschreckt; endlich stellte sich allmälig die Ruhe wieder ein. — Neue Opern haben wir nur wenige gehört, die vorzüglichste war *Fidelio* von Beethoven, doch hätten wir die Besetzung besser gewünscht; dann einige Opern von Rossini, *Donna del Lago* und *Zelmire*, welche letztere weniger Beyfall fand als die erstere. Die *Donna del Lago* wurde ziemlich gut gegeben; besonders zeichneten sich aus Mad. Schütz, Dem. Langer und Dem. van Praag; die letzte gefiel auch darin; eben so Hr. Rosner, welcher vortrefflich sang. Ein Fehler vieler unserer Sänger ist, dass sie beym Singen den Mund nicht genug öffnen, wodurch die Stimme viel verliert. Hr. H. Payer, Musikdirector, oder wie er sich selbst nennt, erster Kapellmeister des deutschen Theaters (wodurch also Hr. Schirmer zum zweyten Kapellmeister erhoben ist,) wollte das Publikum auch regaliren, und liess ein Paar Operetten von seiner Composition aufführen, *die musikalische Akademie* und *die Trauer;* doch beyde Stücke wurden, ohnerachtet der heitern fröhlichen Musik, im Style der Wenzel Müller'schen, wenig beachtet. Hr. Payer hat auch eine Ouverture zur *Donna del Lago* geschrieben, welche, als Einleitung, das darauf Folgende nicht eben sonderlich empfiehlt. Es scheint, er habe Rossini nicht verdunkeln wollen. Wir können eben nicht sagen, dass Hrn. Payers Direction die Oper gehoben habe, wie das versichert wurde. Er dirigirt sitzend, hat ein Pianoforte neben sich stehen, welches er aber äusserst selten gebraucht, und taktirt mit dem Taktirstock. Man war hier sonst gewohnt, dass der Musikdirector diess stehend verrichte, wobey er eine bessere Uebersicht über das Ganze gewinnt und im Nothfall mit der Violine aushelfen kann. Die Oper wurde nicht so fleissig besucht als früherhin, und unter so bewandten Umständen wird sie wohl wieder bald ein Ende nehmen, da der Oberdirector sich wenig ermuntert sieht, sie für seine Rechnung weiter fortzusetzen.

Die französische Oper hat einen bedeutenden Verlust erlitten, denn der geschätzte Tenorist, Hr. Coeuriot, ist nach Paris abgegangen. Wir zweifeln sehr, dass dieser Sänger uns ersetzt werden wird.

Die Concerte von *Felix Meritis* haben uns im verflossenen Winter manchen herrlichen Genuss verschafft. Weil das von *Eruditio Musica*, wie schon früher gemeldet, nicht Statt fand, so war das von F. M. diessmal das einzige grosse stehende Concert. Der Gesang wurde ausgeführt durch Dem. Bellemont, erste Sängerin der französischen Oper, Dem. Coeuriot und die Herren Coeuriot und Chiodi; auch sang zuweilen eine Mad. Borini, und einige der ersten hiesigen Dilettanten erfreuten uns zuweilen durch ihren Gesang. Das erste der Concerte begann mit einer Symphonie von Fesca; Hr. Coeuriot sang eine Arie von Rossini; Hr. Potdevin blies ein Concertino für's Horn von Appold mit schönem Ton und gutem Vortrag; Dem. Bellemont sang eine Arie von Pär, mit obligater Violine, durch Hrn. van Bree ausgeführt; Dem. B. gehört unstreitig unter die besten französischen Sängerinnen; mit einem bedeutenden Tonumfange und gebildeten Vortrag singt sie alles ganz correct; die Passagen treten deutlich hervor, ihre Verzierungen sind passend und ihr Triller sehr gut. Den Schluss der ersten Abtheilung machte Méhuls Ouverture zu *Joseph*. Den zweyten Theil eröffnete eine Symphonie von Mozart; dann spielte Hr. van Bree eine Scene für die Violine von Spohr, welche er so vortrefflich ausführte, dass uns nichts zu wünschen übrig blieb; Dem. Bellemont und Hr. Coeuriot sangen ein Duett von Rossini, und die Ouverture zum *Freyschütz* schloss das Concert. Im zweyten Concert trug Dem. van Brussel ein Concert von Field (Es dur) vor, und gefiel besonders nachher im zweyten Theil durch den Vortrag eines grossen Rondo's (B dur) von Kalkbrenner, dass sie ganz vortrefflich ausführte, so wohl in Rücksicht der Fertigkeit, als des Geschmacks. Das dritte Concert begann mit Spohrs Symphonie in Es dur, welche hier immer, und weit mehr, als die in D moll, gefällt. Hr. Jacobsen spielte ein Concert von Munzberger für Violoncell recht brav, und Hr. Christiani eines von Lindpaintner ausgezeichnet schön und zart. Im vierten Concert blies Hr. Dahmen d. j. ein Concert für die Flöte von Tulou fertig und rein, und Hr. van Lubeck ein Concert für die Violine von Spohr mit ausserordentlicher Fertigkeit und Präcision. Hr. van Lubeck lebt erst seit Kurzem hier; er ist ein sehr geschickter, fertiger Violinist und ein guter Theoretiker, dabey ein sehr bescheidener Mann. Im fünften Concerte erfreute uns ein hiesiger geschätzter Dilettant durch den Vortrag eines Rondo's mit russischem Thema für Pianoforte von Hummel, und im zweyten Theil durch schwedische Volkslieder und Variationen von Ries, welche Stücke

trefflich ausgeführt wurden; auch trugen die Herren Dahmen d. j., Stol, Potdevin und Stumpf ein Concertante von Wilms für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, und das diessmal sehr gut und richtig vor. Im sechsten Concert spielte Hr. Bundten ein Concert für die Violine von Lafont; es schien, dass Hr. B. noch nicht genug vertraut mit dem Geiste der Composition und der Spielart von Lafont sey, welches allerdings schwer zu erreichen ist; von dem Meister selbst seine Werke vortragen zu hören, ist jedoch ein herrlicher Genuss. Hr. Kleine blies ein *Concert militaire* für die Clarinette vom hiesigen Hrn. B. Koch; er trug diess brillante und schwierige Stück welches der Componist übrigens so ausgestattet hat, dass es Lärmen genug macht, mit vieler Fertigkeit vor. Das siebente Concert wurde um eine Woche später gegeben, und statt desselben ein Trauerfest zum Gedächtniss und zur Ehre eines Gelehrten und Staatsmannes, des Hrn. Kemper, gefeiert. Zu Eröffnung dieses Festes wurde von Dilettanten, mit Begleitung des Orchesters, eine Trauermusik für Männerstimmen ausgeführt, welche aus einer kurzen Einleitung, Recitativ, Chören und einem Quartett bestand. Darauf recitirte Hr. H. H. Klyn ein Gedicht, und dann folgten ein Grabgesang und noch einige andere Chöre u. s. w. Die Musik war von Hrn. Wilms, und durchgängig einfach und wehmüthig gehalten, besonders der erste Theil und der Grabgesang, welcher eine schauerliche Wirkung machte, wozu auch noch beytrug, dass dieser von dem darauf folgenden durch eine Pause von einigen Takten scharf abgesondert war. Die zweyte Abtheilung wurde mit Musik von Hrn. Fodor eröffnet und beschlossen; diese bestand auch wieder mehrentheils aus Chören; ein Vokal-Quartett ohne Instrumental-Begleitung zeichnete sich besonders darin aus. Diese Musik war in einem mehr heiteren Style gehalten, was einige Zuhörer anstössig fanden; die im ersten Theil gedämpften Violinen traten im zweyten Theile, wo sie ungedämpft waren, zu laut hervor. Die Dichtung war von Hrn. B. Klyn. Hr. Professor van der Palm aus Leyden, ein sehr geachteter Redner, hielt eine vortreffliche Rede, worin er des Verstorbenen Verdienste schilderte. Das Ganze machte einen tiefen Eindruck. — Im siebenten Concert spielte ein Dilettant auf der Violine Lafont's *Souvenir du Simplon* vortrefflich und ganz in der Manier des Meisters; im zweyten Theil spielte der nämliche und Hr. Fodor ein Potpourri für Piano und Violine von Moscheles und Lafont, und zwar beyde ausgezeichnet schön. Im achten Concert trug der junge Hr. Merlin Rombergs Concert in D dur für Violoncell mit vieler Kraft und Fertigkeit vor; wenn dieser junge Künstler ernstlich so fortschreitet, so wird das Violoncell an ihm einst einen tüchtigen Meister gewinnen. Die Herren Potdevin und Heerens bliesen ein Concertante für 2 Hörner von Lindpaintner, und diess schwierige Stück sehr rein und richtig. Im neunten Concert wurden die Gesang- und die Instrumental-Solo-Stücke von Dilettanten ausgeführt. Zuerst ein Concertino für die Clarinette von Lindpaintner, recht brav; der beliebte Tenorist sang eine Scene aus Pärs *Achilles* mit grossem Beyfall; ein anderer blies ein Concertino von Dronet für die Flöte, dann folgte ein Stück von Hummel, *la Sentinelle,* gesungen von dem nämlichen Tenoristen und vortrefflich begleitet mit obligatem Pianoforte, Violine und Violoncell; diess Stück gefiel ganz vorzüglich. Eine Ouverture von Fodor schloss den ersten Theil. Im zweyten wurden die Trauer-Musiken von Wilms und Fodor noch einmal wiederholt, welche durch einen gut gelungenen Trauer-Marsch vom hiesigen Hrn. Rauscher von einander abgesondert waren. — In den folgenden Concerten traten noch auf: Hr. Petermann mit einem Fagott-Concert von Winter; Hr. van Bree mit einem Violin-Concertino von Lindpaintner; Dem. Lohr mit einem Harfen-Concert von Bochsa und Variationen von Nadermann: Hr. Jacobsen mit einem Violoncelle-Concert von Platel; die Herren Potdevin, Gebrüder Brand und Heerens mit einem Horn-Quartett von Bertelmann, die Herren Greive mit einem Violin-Concertante von Winter, der junge Hr. von Schmit mit einem Concert von Kalkbrenner für Pianoforte und Variationen von Moscheles, *Au clair de la Lune,* welche beyde Stücke er präcis, fertig und geschmackvoll ausführte; Hr. Dahmen d. ä. blies ein Adagio und Polonaise für die Flöte von Keller; die Herren Kleine und Christiani ein Concertante für 2 Clarinetten von Tausch. Das funfzehnte Concert wurde von Dilettanten gegeben, eine Bass- und Tenor-Arie wurden trefflich ausgeführt, eben so ein Duett für 2 Tenöre, und endlich einige Vocal-Quartetten; auch die Instrumental-Stücke, Variationen von Hummel für Pianoforte, Violine und Violoncell, und nachher eine Polonaise für's Violoncell von Romberg, wurden meisterhaft ausgeführt. In

den folgenden Concerten waren die Instrumental-Stücke: ein Concertant von Tulou für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, von den Herren Dahmen d. j., Stol, Potdevin und Stumpf ausgeführt; Variationen von Mayseder für Violine, von Hrn. Ceulen ausgeführt; Dem. Bertrand, eine vortreffliche Harfenspielerin aus Paris, liess sich mit Variationen von ihr selbst und von Bochsa mit grossem Beyfall hören; ein Dilettant blies ein Concertino von Kramer für die Flöte, Hr. van Bree spielte ein Concert von Fränzl für die Violine und Variationen von eigener Erfindung sehr gut, und Hr. Christiani trug ein Concertino von Hrn. Lübeck für die Clarinette vor; das Adagio war wohl etwas zu lang; Dem. van Brüssel spielte Moschele's G moll-Concert und nachher dessen Rondo für Piano und Violine mit Hrn. van Bree, beyde Stücke vortrefflich; auch der kleine Merlin spielte Arnold's Violoncell-Concert gut.

Das Publikum nahm lebhaften Antheil an den Concerten, welche durch Dilettanten ausgeführt wurden, wahrscheinlich in der Absicht, diese aufzumuntern. Die Gesangstücke waren grösstentheils von Rossini; als eine Seltenheit hörten wir einmal das Sextett aus Mozarts *Don Juan*, doch diese Seltenheit wurde dankbar aufgenommen. Die Symphonieen waren wieder ungefähr die nämlichen, welche wir im vorigen Winter gehört hatten, und wurden durchgehends gut ausgeführt.

(Der Schluss folgt.)

Preisaufgabe der vierten Klasse des Instituts der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste des Königreichs der Niederlande, in der öffentlichen Sitzung vom 25. November 1824.

Die vierte Klasse des Königlichen Instituts der Niederlande hat in ihrer öffentlichen Sitzung am 25. November 1824 folgende Preisfrage zur Beantwortung aufgegeben.

„Welches waren die Verdienste der Niederländer in der Musik, vornämlich im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert; und welchen Einfluss haben die Künstler dieses Landes, welche sich in Italien aufgehalten haben, auf die Musikschulen gehabt, die sich kurz nach dieser Epoche in Italien bildeten?"

Als Preis für die gekrönte Antwort verspricht die Klasse die goldene Medaille des Instituts oder deren Werth in dreyhundert Niederländischen Gulden.

Die Beantwortungen müssen frankirt, vor oder am 1. März 1826 an den beständigen Secretär der 4ten Klasse, im Hôtel des Instituts, am Kloveniersburgval zu Amsterdam, adressirt und überschickt seyn; sie können in der Holländischen, Französischen, Englischen, Italienischen oder Deutschen Sprache abgefasst, müssen jedoch mit Lateinischen Buchstaben geschrieben seyn. Man bezeichnet die Abhandlung mit einem Motto oder Stempel und begleitet sie mit einem verschlossenen Zettel, welcher das nämliche Motto oder Zeichen und den Namen, Charakter und Wohnort des Verfassers enthält.

Wenn, nach dem Urtheile der Klasse, keine der eingegangenen Abhandlungen mit dem Preise gekrönt zu werden verdienen sollte, so behält sich die Klasse vor, die Preisaufgabe zu wiederholen, oder zurückzunehmen.

Die feyerliche Zuerkennung des Preises wird in der öffentlichen Sitzung der Klasse des Instituts im Jahre 1826 Statt finden und in den einheimischen und ausländischen Zeitschriften bekannt gemacht werden.

Die gekrönte Preisschrift wird das Eigenthum der 4ten Klasse des Königlichen Instituts der Niederlande. Der Verfasser darf sie ohne Bewilligung der Klasse weder zum Theil noch vollständig drucken lassen. Die nicht gekrönten Abhandlungen sowohl als die verschlossenen Zettel werden den Verfassern, wenn sie dieselben, ohne Unkosten für die Klasse, zurückverlangen, im Verlauf eines Jahres nach der Preisvertheilung wieder zugestellt; im entgegengesetzten Falle werden die Zettel verbrannt und die Abhandlungen aufgehoben, um, wie man es für nothwendig erachten wird, gebraucht zu werden.

Für die vierte Klasse des genannten Instituts:

Jacob de Vos Willemsz,
beständiger Sekretär.

Recension.

Zehn Vor- und Nachspiele für die Orgel, von *C. C. Kegel*, *Cantor in Gangloffsömmern*. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Thüringen hat in alter Zeit (schon vor ungefähr anderthalb Jahrhunderten) viele ausgezeichnete und verschiedene wahrhaft grosse Contrapunktisten und Orgelspieler besessen. Um nur Eins anzuführen: Aus Thüringen stammt die Familie der Bache, und mehre ihrer würdigsten Mitglieder, vor, mit und nach Sebastian Bach, haben lebenslang dort gelebt; dieser grosse Mann selbst gleichfalls, bis er nach Leipzig berufen wurde. Wo nun in den Künsten eine gewisse Richtung einmal heimisch geworden ist, da verbleibt sie lange. Sind auch mit dem alten Kittel, vormals in Erfurt, die unmittelbaren Schüler Sebast. B.'s ausgestorben: der mittelbaren — entweder Schüler seiner Schüler, oder sonst in dieser Weise gebildet — giebt es noch jetzt nicht wenige und höchst achtbare. Dass Hr. K. unter die mittelbaren Schüler des grossen Meisters gehöre — ob unter die der ersten oder der zweyten Art, weiss der Rec. nicht — das lehrt dieses sein Werkchen. Hr. K. ist nicht nur des eigentlichen, gebundenen, in allen Stimmen realen Orgelstyls überhaupt, sondern auch des eigenthümlichen jener Schule, im Fliessenden, Gesangmässigen, leicht und natürlich Scheinenden jeder Stimme, im ruhigen und besonnenen Gebrauche sehr wenigen Stoffs zur Entwickelung eines kleinen Ganzen u. dgl. m., in ausgezeichnetem Maasse mächtig, so dass diese Orgelstücke in dieser Hinsicht auch sogar Componisten von wahren Verdiensten anderer Art als Studien mit Grund empfohlen werden können. Melodieen, die an sich und vor der Verarbeitung durch Originalität, Ausdruck und Reiz anziehen, wie wir sie mit Recht zuvörderst bey Compositionen im freyen Styl, aber auch bey solchen fordern, die den gebundenen in so weit anwenden, als die moderne Musik zulässt; solche Melodieen wird man von Zöglingen jener Schule nicht fordern, sondern nur, wo sie sich dennoch finden, mit desto mehr Dank annehmen. Bey unserm Verf., wir müssen es gestehen, finden sie sich nicht, da nämlich, wo er bloss seine Erfindungen giebt: aber desto besser, dass mehre seiner Stücke alte Kirchenchoräle einführen oder bestimmt vorbereiten; denn die Melodieen dieser Choräle besitzen und behalten immerdar jene Vorzüge. In dieser Hinsicht, aber auch der trefflichen Ausarbeitung wegen, zeichnen wir vorzüglich aus das sanfte, freundliche Andante, zu dem, um die Mitte, die zwey ersten Zeilen des Chorals: Jesus, meine Zuversicht, in grossen Noten, im Pedal genommen, den Grundbass machen; was, des Künstlichen ungeachtet, ganz ungekünstelt und natürlich erscheint. Wir wünschen wohl, der Verf. hätte noch einige Stücke in dieser Art geliefert. In No. 3. nimmt der Verf. die Anfangsnoten der Kirchenmelodie: Dir, dir, o Höchster etc. zum Thema: sie stehen aber im Verfolg der übrigens braven Ausführung so, dass sie für den Nichtkenner zu wenig hervortreten und daher der Zweck dieser Wahl, wenigstens bey einer gemischten Gemeinde, schwerlich erreicht wird. Viel mehr wird er das in den drey zusammengehörenden, kurzen, meisterhaft gearbeiteten Sätzen, No. 6, 7 und 8. Jeder ist zur Vorbereitung einer der drey Strophen des deutschen Kyrie bestimmt, und in jedem nimmt der Verf. die ersten Noten ganz eigentlich als Thema und fugirt sie leicht, fliessend, und auch im Sinn und Ausdruck des Textes; was, wie jeder Sachverständige zugeben wird, eben bey diesen Noten nicht leicht war. (Es versteht sich, dass die Stücke nicht etwa, weil sie fugirt sind, im Tempo geschwind genommen werden dürfen, sondern so, wie hernach die Gemeinde die Strophe singt.)

Diess sey genug, um dem achtungswerthen Verf. — der an seinem kleinen Oertchen wahrscheinlich das ganze Jahr nicht so viel Belohnung empfängt, als mancher nur mittelmässige Strichvogel von Virtuosen an Einem Abende für ein Paar auswendig gelernte Concertstücke — unsre Aufmerksamkeit zu beweisen und Leser, die für diese ganze Gattung Sinn und Verstand haben, auf ihn und dieses sein Werkchen aufmerksam zu machen. Dieses ist sehr gut lithographirt und der Preis so wohlfeil angesetzt, wie das bey solchen, doch zunächst für unbemittelte Leute bestimmten Arbeiten immer geschehen sollte.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

// INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1825.

Bekanntmachung.

Der Mangel eines Verlegers und die ausserordentliche Schwierigkeit, hinlängliche Nachrichten aus Italien, Frankreich und andern Ländern zu erhalten, bestimmt mich, auf die Mitbearbeitung der Fortsetzung des Gerber'schen Tonkünstler-Lexikons Verzicht zu leisten, und das ganze Geschäft dem Herrn Baron von Wintzingeroda zu überlassen. Ich bitte demnach, keine diesen Gegenstand betreffenden Briefe mehr an mich, sondern an gedachten Herrn Baron abzusenden.

Cassel, den 22. Juny 1825.

v. Apell,
Geheime-Rath etc.

Nachricht und wiederholte Bitte.

Da ich nunmehr die Bearbeitung des neuen Tonkünstler-Lexikons, als einer von dem so verdienstvollen seligen Hofsekretair Gerber gewünschten Fortsetzung seines schätzbaren Werkes, allein übernommen habe, so erneuere ich bey dieser Gelegenheit nicht nur meine bereits im October v. J. an alle bedeutende Herren Componisten, musikalische Schriftsteller, Virtuosen, Virtuosinnen, Sänger, Sängerinnen, Dilettanten, Dilettantinnen, Orgel- und Instrumentenmacher in Deutschland und den zunächst angrenzenden Ländern ergangene Bitte: „mir bald gefälligst ihre genaue Biographie und ein vollständiges Verzeichniss ihrer Werke portofrey zukommen zu lassen“ — zumal diese Nachrichten, sogar aus mehren Haupt- und Residenz-Städten, bisher nur sehr spärlich eingegangen sind — sondern diese meine Bitte erstreckt sich jetzt auf alle Länder und Nationen. Insbesondre ersuche ich diejenigen vaterländischen Tonkünstler, Musikliebhaber u. s. w., welche Reisen nach Italien, Frankreich, England, Russland und andre fremde Länder unternommen, oder längere Zeit in denselben verweilt haben, ergebenst, mir gefälligst ihre gesammelten biographischen Notizen von dasigen Tonkünstlern und deren Werken mitzutheilen, und meines herzlichen Dankes im Voraus dafür versichert zu seyn.

Kirchohmfeld bey Stadtworbis, den 28. Juny 1825.

Eberhard, Freyherr von Wintzingeroda.

Gesuch.

Ein Musiker, welcher seit zehn Jahren das Fach eines Operndirektors bey mehreren soliden Bühnen bekleidet hat, wünscht als solcher bey einem guten Theater wieder eine Anstellung oder bey einem ziemlich bedeutenden Musikalischen Verein die Stelle eines Musikdirectors. — Hierauf Reflectirende werden ersucht, sich gefälligst in portofreyen Briefen an die Redaction dieses Blattes zu wenden, von wo aus sie nähere Auskunft über obige Anzeige erhalten werden.

Musik-Anzeigen.

Nach einer Uebereinkunft mit Herrn Iwan Müller aus Paris, dem berühmten Cultivateur der Clarinette, der gleich gross als Componist für sein Instrument und als Virtuos auf demselben ist, werde ich dessen neue Compositionen nächstens herausgeben. Vorläufig will ich nur erwähnen: Concertante für 2 Clarin. mit Orchester- oder Pftebegl., Variat. für Clarin. mit Orchester- oder Pftebegl., Duett für Clarin. und Horn mit Pftebegl. und Polonoise für Clarin. mit Pftebegl. Ferner werden eine Schule für verbesserte Clarinette und Altclarinette in deutscher und franz. Sprache, so wie mehre vortreffliche Compositionen unmittelbar nachfolgen.

Herr Iwan Müller befand sich, nachdem er mehre Monate in Berlin der Einrichtung zu Anfertigung verbesserter Clarinetten bey Herren Kiessling und Schlott, unter seinen Augen, gewidmet, auch drey Concerte mit allgem. Beyfall gegeben hatte, einige Zeit in Leipzig und gab einem kleinen Kreis Gelegenheit, sein ausgezeichnetes Talent welches über Vergleichen mit früher Gehörtem erhaben ist, zu bewundern. Beym Scheiden hinterlässt er die willkommne Hoffnung, im Herbst dieses Jahres nach Leipzig zurückzukehren und in einem öffentlichen Concerte aufzutreten.

Leipzig, den 25. July 1825.

Friedrich Hofmeister.

Hannover, im Verlag der Helwing'schen Hofbuchhandlung ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen in Deutschland zu erhalten:

Stolze, H. W., Gesangübungs-Stücke zum Gebrauch beym ersten Gesangunterrichte stufen-

weise durch alle Intervalle, ein-, zwey- und mehrstimmig und 12 der bekanntesten Choral-Melodien zweystimmig für Diskant-Stimmen. Op. 2. Geh. (18 Gr.)

Bey uns ist erschienen, und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schulz, K., Leitfaden bey der Gesanglehre nach der Elementarmethode mit besondrer Rücksicht auf Landschulen bearbeitet. Dritte vermehrte Auflage. gr. 8. (Pr. 6 Ggr. oder 7 ½ Sgr.)

Darnmann'sche Buchhandlung in Züllichau.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Lindpaintner, Ouverture de la Tragédie Paria pour gr. Orchestre. Op. 51 ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 3 Duos p. 2 Violoncelles. Oeuvr. 75 .... 1 Thlr. 16 Gr.
Fürstenau, A. B., 2me Concerto pour la Flûte avec Acc. de l'Orch. Op. 33 .... 2 Thlr.
— le même avec Acc. de Pianof. .... 20 Gr.
— Variat. brill. sur un thême du Mélodrame: Préciosa, pour la Flûte avec Acc. de l'Orch. ou Pianoforte. Op. 34 .... 2 Thlr. 12 Gr.
— le même avec accomp. de Pianof. .... 20 Gr.
Bärmann, H., Exercices amusants pour la Clarinette. Oeuvr. 30 .... 1 Thlr.
Rossini, J., Variations pour la Clarinette avec Acc. de l'Orch. (ou de Pianof.) .... 1 Thlr.
— Variations pour la Clarinette avec Acc. de Pianof. .... 12 Gr.
Müller, F., Etudes pour la Clarinette. L. 1 ... 12 Gr.
Lindpaintner, P., Romance et Rondeau pour Cor de Chasse avec Acc. de l'Orchestre. Oeuvr. 48 .... 1 Thlr. 12 Gr.
Onslow, G., Quintetto No. VIII. arr. p. Pianof. à 4 ms. par Mockwitz. Op. 24. 1 Thlr. 16 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arrangée d'un Trio. Op. 26 .... 2 Thlr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arrangée d'un Trio. Op. 27 .. .. 2 Thlr.
Bach, Joh. Seb., Fugue pour l'Orgue arrangée p. Pianof. à 4 ms. par C. C. Kegel. No. 1. 10 Gr.
Bach, F. W., Fugue pour l'Orgue arrangée pour Pianof. à 4 ms. par C. C. Kegel. No. 1. 10 Gr.
Gabrielsky, W., 8 deutsche Lieder, für 1 Singst. mit Begleitung des Pianof. Oeuvr. 77 ... 16 Gr.

Angely, L., Sieben Mädchen in Uniform, Vaudeville im Klavierauszug von H. A. Präger. 2 Thlr.

Righini, V., Das befreyte Jerusalem (Gerusalemme liberata). Klavierauszug. Neue Ausgabe in Steindruck .... 3 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gebauer, 6 Duos pour Clar. et Violon. 1 et 2 Partie .... à 1 Thlr.
Gaude, Sérénade pour 2 Guit. Op. 50 .... 12 Gr.
Carulli, Potpourri p. Guit. Op. 79 .... 9 Gr.
Bochsa, Rondo alla Polacca p. la Harpe ...... 9 Gr.
Kreutzer, Quat. No. 3. p. Fl., Violon., Alto et Bss. 1 Thlr.
Weber, Potpourri tiré de l'opera: Euryanthe, en Harm. par Küffner .... 2 Thlr. 12 Gr.
Roy, Méthode de Cor de Signal .... 1 Thlr. 4 Gr.
Haydn, Missa Solemnis en Harmonie in C .... 3 Thlr.
Ries, 3 Sonat. à 4 m. Op. 30. No. 2 ...... 12 Gr.
Leidesdorf, Son. p. Pf. Op. 75 .... 16 Gr.
Beethoven, gr. Quintetto pour Pianof. à 4 ms. Op. 16 .... 1 Thlr. 8 Gr.
Keller, gr. Variations pour la Flûte av. accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Htbs, 2 Clar., 2 Bassons, 2 Cors, Tromp. et Timbales. Op. 11 .... 1 Thlr. 16 Gr.
— gr. Variations pour la Flûte avec Pianof ... 16 Gr.
Berens, 24 Tänze für 2 Violinen., Flöte, Clar., 2 Hörn. et Bss. 3e Liefer ...... 1 Thlr. 12 Gr.
Beethoven, Grand Quatuor p. Violon. etc. arrangé p. Pianof. à 4 ms. Op. 59. No. 3. 1 Thlr. 6 Gr.
Fesca, 6 Tafel- und Trinklieder von W. Müller f. 4 Männerst. 2 Tenore et 2 Bässe Op. 35. 1 Thlr. 6 Gr.
— Quatuor pour deux Violons, Alto et Vlle. Op. 36 .... 1 Thlr. 12 Gr.
— Quatuor brillant pour Flûte, Vlon., Alto et Vlle. Op. 37 .... 1 Thlr. 12 Gr.
Haydn, Sinfonie militaire p. Pianof. à 4 ms ... 1 Thlr.
Kulenkamp, Rondeau pour Pianof. avec accomp. de l'Orchestre. Op. 19 .... 12 Gr.
— Rondeau pour Pianof. avec acc. de 2 Vls., Alto et Basso. Op. 19 .... 18 Gr.
— Rondeau pour Pianof. avec acc. de l'Orch. Op. 19 .... 1 Thlr. 6 Gr.
Ries, Hub. Quatuor brillant p. deux Violons., Alto et Vlle. Op. 1 .... 1 Thlr.
Kummer, gr. Quatuor brill. p. la Flûte av. Violon, Alto et Vlle. Op. 8 .... 1 Thlr. 14 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten August. **N°. 35.** 1825.

Einiges über den Aufsatz des Herrn D. Franz Stöpel „Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre“ u. s. w. in No. 31. dieser Zeitung.
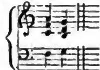
Dass im Fache der Harmonielehre noch immer überaus Vieles auf blossen Annahmen beruht, weiss Jeder, der sich mit den Systemen dieser Kunst nur einigermaassen bekannt gemacht hat; der rechte Grund für ein völlig consequentes System muss freylich noch nicht gefunden seyn, da die Darstellungen der meisten Lehrbücher so viel Schwankendes und einander Widersprechendes haben. Man sucht also noch nach Klarheit, was sehr lobenswerth ist. Jeder redliche Versuch, auch nur einen Punkt des grossen dunkeln Feldes in's rechte Licht zu setzen, wird daher den Dank aller Musikfreunde verdienen. Bey jedem Versuche solcher Art wird man sich aber wohl vor Allem zu hüten haben, die bereits erlangten Kenntnisse, die den Meisten zu Gebote stehen, ohne Noth zu gering anzuschlagen, wozu man sich bey Umwandlungsversuchen gewöhnlich verleitet fühlt. Auch der Hr. Verf. jenes Aufsatzes scheint mir in der That den Standpunkt unserer Kenntnisse im Fache der Harmonie öfter zu niedrig gestellt zu haben.

Zuerst bemerkt er in der bekannten Darstellung der einfachsten harmonischen Behandlung der Töne durch die Duroktave, die er bis zur Fortschreitung in die Septime mit Recht rein nennt, „man müsste denn in der Fortschreitung aus C dur in G dur und von F dur in C dur fehlerhafte verdeckte Quinten sehen wollen“. Ich würde aber in Verlegenheit kommen, wenn mir Jemand noch jetzt solche pedantische Quinten- und Oktaven-Jäger zeigen wollte, ob ich sie als Todte oder Lebendige behandeln sollte. Solche giebt es gar nicht mehr. Im Gegentheil dürfte unsern heutigen Componisten, die sich doch wohl die Mühe genommen haben werden, irgend ein System ihrer Kunst durchzustudiren, mit weit grösserm Recht vorgeworfen werden können, dass sie sich über fast alle, auch noch so gut begründeten Gesetze der Harmonie erhoben wähnen, und zuweilen Dinge schreiben, die den Aeolsharfen viel besser, als den Menschen lassen. Wird doch selbst der Fortschritt von einer sogenannten falschen Quinte in eine reine in namhaften Fällen für gut erklärt. Man sehe z. B. nur die Abhandlung von Häser im Jahrgange 1823 dieser Zeitung No. 34. p. 547. Und ich kann nicht sagen, dass eine solche Fortschreitung im ersten Grade der Verwandtschaft im vier- und mehrstimmigen, ja bey liegendem Basse im dreystimmigen Satze etwas Unstatthaftes hätte, ob ich gleich im Allgemeinen mit dem Hrn. Dr. St. den Fortschritt von einer reinen in eine falsche Quinte naturgemässer finde. Was nun die verdeckten Quinten anlangt, so weiss ich nicht, warum man diese geradehin verwerfen kann. Es giebt freylich welche, die so schlecht klingen, wie die schlechtesten unter den wirklichen z. B.
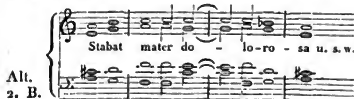
 und dergl.

Der Verf. verspricht nun, da ihm mit Recht alle bisher bekannten Theorieen über Quinten- und Oktaven-Parallelen als solche erscheinen, die den letzten Grund, warum sie schlecht klingen, noch nicht gefunden haben, uns wenigstens Andeutungen zur Lösung dieses Problems zu geben. Entweder verstehe ich diese Andeutungen nicht, oder der Verfasser hat uns auch nichts weiter erklärt, als was uns bereits Andere gegeben haben. Der Hauptsatz jener Abhandlung ist folgender: „Die ganze Lehre von Oktaven- und Quinten-Folgen ist falsch, weil das Princip, worauf sie sich gründet, falsch ist.“ Wir wollen sehen, wie der Verf. diess durchführt. Er giebt gleich darauf p. 520 selbst zu, dass die Musiker das Uebelklingen der

Quintenfolgen nicht allein in der Einerleyheit und vollkommenen Gleichheit der aufeinander folgenden Intervalle, sondern auch in der dadurch gegebenen zu grossen Fremdartigkeit der Akkordfolge gesucht haben. Was darüber weiter gesagt wird, führt schon Türk in seiner allbekannten Generalbass-Schule p. 76—80 weitläufiger an; ja sogar die Mizlersche *musikalische Bibliothek* wird dort angezogen, wie in der Abhandlung des Hrn. D. St. Dass nun jene Gründe das Warum nicht erklären, ist gleichfalls längst zugestanden. Die Aufeinanderfolge zweyer Quinten in gerader Bewegung ist also keinesweges die einzige Ursache des Uebelklingens; kein gebildeter Musiker glaubt das mehr. Es giebt aber Dinge, die nicht aus einer, sondern aus mehreren zusammentreffende Ursachen falsch werden, und so ist es mit den Quintenparallelen. Ich für meinen Theil muss immer noch die Einerleyheit der harmonischen Intervallenfortschreitung in gerader Bewegung für eine (aber nicht die einzige) Ursache des Uebelklingens ansehen, so lange keine triftigern Gründe gefunden werden. Dass nicht vom Unisono geredet wird, versteht sich. Wenigstens ist der Schluss des Hrn. St., wenn er diesen Grund völlig verwirft, durchaus falsch. Er sagt nämlich: „Wäre das Argument probat, so müsste ein solcher Harmonieenschritt augenblicklich wohlklingend werden, wenn das Argument angewendet und also das vorgebliche Uebel gehoben wäre.“ Das heisst, wie das Beyspiel zeigt, nichts anderes, als — wenn die gerade Bewegung aufgehoben und dafür die Gegenbewegung angewendet würde. Denn Hr. St. fährt fort: „Dann müsste ja derselbe Harmonieenschritt in dieser Gestalt wohlklingend seyn?



Er meint: „Das behaupten nun auch unsere Musiker, um nur einmal consequent zu seyn.“ Ich behaupte das nach der allgemeinen Annahme gleichfalls; und der Hr. D. St. kann nicht umhin zuzugeben, dass das Ding, weil die eine, das Uebel erhöhende, Ursache, die Einerleyheit, gehoben ist, besser werde. Es muss also doch etwas darauf ankommen, sonst könnte ja die Sache dadurch nicht besser werden! Dennoch setzt er hinzu: „Wer, mit gesunden Ohren, möchte behaupten, dass solch' eine Harmonieenfolge gut klinge?“ Wenn aber der Hr. Verf. weiter keinen Beweis wider das Schlechte eines solchen Fortschrittes hat, als das gesunde Ohr: so hat ein Jeder das Recht, seine beyden Ohren gegen die zwey Ohren des Verf. zu setzen und zu behaupten: „Das Ding klingt allerdings gut!“ Und ich behaupte das auch, aber nicht bloss um meiner Ohren willen, sondern in der That aus dem Grunde, weil die eine Ursache des Uebelklingens gehoben ist. Nach meinem Dafürhalten wird eine Quintenparallele nur dann schlecht, wenn Intervallen-Einerleyheit sich mit zu entfernten Akkorden paart — ob ich gleich weiss, dass eine solche Angabe nur zeigt, wenn Quintenparallelen für schlecht zu halten sind, nicht aber warum sie es eigentlich sind. Der Verf. hätte uns sagen sollen, wie es komme, dass jene Fortschreitung übel klänge — das hat er jedoch nicht gethan. Oder sollte es wirklich die einzige Ursache seyn, weil beyde Akkorde nicht im nächsten Grade der Verwandtschaft stehen? Fast scheint es so. Wären aber wirklich solche Akkordfolgen schlecht, so würde Niemand schlechter dabey wegkommen, als Palestrina und sein ganzes Zeitalter, denn die Herren setzen so recht absichtlich solche Akkordfolgen in Menge, so dass man sie Lieblingsakkordfolgen jener Zeit nennen kann. So fängt z. B. gleich Palestrinas *Stabat mater* so an:
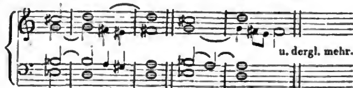


Wäre des Hrn. D. St.'s Satz richtig und die getadelte, völlig für übelklingend ausgegebene, Akkordfolge in der That eine solche: so müsste alsbald die Herrlichkeit Palestrinas und seiner Zeitgenossen zu lauter übelklingendem Zeuge werden, und die Liebhaber der Werke jener Männer würden unter die Menge gehören, die für reine Musik gar keine gesunden Ohren hätten. Das wird aber der Verfasser doch wohl nicht behaupten mögen. Mir scheint es daher, als wäre er eben hier gar zu weit gegangen, und er würde Mühe haben, eben diesen Satz nur einigermaassen zu vertheidigen.

So muss ich auch für zu weit gegangen erklären, was der Verf. gleich darauf sagt: „Wie nun, von jenem Princip ausgehend, die Theoreti-

ker oft gut heissen mussten, was fehlerhaft ist (nämlich nach des Verfassers noch zu beweisender Meinung) haben sie auch wieder schlecht geheissen, was durchaus gut ist,“ z. B.
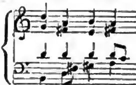


Wenn auch einige Theoretiker das erste Beyspiel für fehlerhaft erklärten: so geschah das nicht der Quinten wegen, denn in der nächsten Verwandtschaft hält sie ja Jeder für erlaubt, man nennt sie Hornquinten: sondern weil dadurch in zwey Stimmen eine Einerleyheit vorhörbarer Intervalle und zugleich ein Intervallen-Sprung hervorgebracht wird, der so oft im rein vierstimmigen Satze als Fehler zu betrachten ist, wie oft er das melodische Fortschreiten jeder Stimme für sich und im Verhältniss gegen die übrigen stört. Es giebt also Verbindungen der Akkorde, in denen ein solcher Fortgang der melodiösen Verhältnisse wegen nicht gut geheissen werden kann, und andere, wo er sogar aus eben dieser Ursache sehr gut wird: an und für sich aber wird das Beyspiel durchaus nicht mehr unter die verbotenen Fortschreitungen gerechnet. Im andern Beyspiele hingegen hat der Verf. recht, wenn er es unter diejenigen verbotenen zählt, die wohl nicht verboten seyn sollten. Indessen giebt es auch Theoretiker, die solche Fortschreitungen gut heissen; wenn ich nicht sehr irre, ist diess z. E. in der Beurtheilung der letzten Sonaten Möllers, eines gründlichen Tonsetzers, in dieser Zeitung geschehen. In der That hört auch das sonst Fehlerhafte solcher Quinten auf, Fehler zu seyn, weil der Leiteton, cis, und die Septime des eigentlichen Stammakkordes, g, das hier als Terz erscheint, den d dur-Akkord zunächst verlangen. Durch diese beyden natürlich fortschreitenden Töne wird die Quinte, die der Bass mit dem Tenor bildet, stark gedeckt. Wenn nun also die Quinten in der Harmonie nicht vorherrschende, sondern untergeordnete Intervalle werden, so sind sie nicht für fehlerhaft zu achten, denn Harmonieensprung, der hier nicht Statt findet, und Einerleyheit in der Fortschreitung der Intervalle, Beydes zusammen, geben erst nach meinem und Anderer Dafürhalten wirklich fehlerhafte Quinten. — Dennoch kann es Fälle geben, z. B. in Sätzen, die nicht schnelle, sondern zögernde Auflösungen lieben, wo des Symmetrischen wegen solche Fortschreitungen besser zu vermeiden sind. Da werden sich Auflösungen, wie folgende, immer schöner ausnehmen,



Wenn ferner der Verf. aus Fischers Choralbuche einen Satz anführt, der für unbedenklich gehalten werden soll, so muss ich auch davon sagen, dass der Quinten wegen unsere Theoretiker mit Recht nicht dagegen seyn können. Der Satz ist folgender:



Die hier vorbereitete Septime d (hier 5) hebt ja den Begriff von e dur völlig auf. Es ist also wohl eine Quintenfortschreitung im Sopran und Alt, aber kein Harmonieensprung, der zu einer fehlerhaften Quinte gehört. Dennoch ist die Harmonie nicht zu loben; sie ist ärmlich und es hätte etwa heissen sollen:



Der Satz ist also nicht der Quintenfolge wegen schlecht, sondern er wird es der innern Armuth wegen, die noch dazu unmelodisch ist; deswegen wirkt auch die Quintenfolge so nachtheilig, weil mit ihr der vierstimmige Satz erst wieder deutlich eintritt.

Dieses Alles zusammengefasst, hätte doch wohl der Verf. nicht sagen sollen: „Die ganze Lehre von den Quinten und Oktaven ist falsch, weil der Grund falsch ist.“ Der Verf. hat uns ja keinen andern Grund angeführt, als einen bekannten, weder zur Entschuldigung noch zur Verwerfung der Quinten, den einzigen oben angeführten Fall ausgenommen, der noch von Vielen, wenn auch nicht von Allen, mit Unrecht für verboten angesehen wird. Gottfried Weber, mit dem übrigens der Verf. in der Hinsicht auch nicht zufrieden ist, schreibt unter andern davon Folgendes, was immerhin Beherzigung von den Componisten verdient: „Im Ganzen möchte ich aber jedem Tonsetzer rathen, im Zweifelfall eine Qintenparallelfortschrei-

tung doch immer lieber zu vermeiden, als sich solche zu erlauben; theils darum, weil, auch wenn sie seinem Ohre — etwa bey der Prüfung am Pianoforte — nicht anstössig klingt — ein anderes Ohr unter andern Umständen vielleicht doch Anstoss daran findet u. s. w. Und das ist billig. Am Ende seiner Andeutungen meint es auch der Hr. Verf. so.

Der Verf. sagt weiter: „Die Töne entwickeln sich nach der mathematischen Klanglehre und nach der Geschichte der Musik auf folgende Weise: c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, des u. s. w. Das ist richtig, wenn es statt Töne heisst: Töne nach der Akkordfolge. Dasselbe nehmen jedoch Alle an, wenn sie sagen, die Akkorde verknüpfen sich ihrer ersten Verwandtschaft nach durch Quarten- und Quintenfortschreitungen. Da geht ja ebenfalls c in g dur; ist man wieder in c zurückgekehrt, so geht man aus c in f dur; aus f in c und dann in b u. s. w. Wir besitzen aber nun einmal ausser dieser Tonreihe von 1 bis 3 auch noch die andere für Melodie von 1 bis 8. Diese melodische Tonreihe hat sich bekanntlich nicht immer, nicht unter allen Völkern, noch zu allen Zeiten, gleich gebildet, was die verschiedenen griechischen Tonarten auch in Rücksicht auf melodiöse Fortschreitung, ferner die ganz davon abweichende gaelische und chinesische hinlänglich beweisen. Es wird also Niemand behaupten können, dass unsere Oktavenleiter schlechthin nothwendig sey: sonst hätte sie nie anders sich gestalten und die Liebe der Völker auf so verschiedene Weise so überaus lange festhalten können, wie sie es wirklich auf sehr abweichende Weise gethan hat. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Tonleiter die natürlichste sey; auch thut das hier gar nichts zur Sache, denn unsere Tonleiter von 1 bis 8 ist vielen Völkern durch langen Gebrauch mindestens so nothwendig geworden, dass wir ohne sie keine Musik haben könnten, die der Menge nur einigermaassen eingehen würde. Es muss also zu diesen einmal vorhandenen, melodischen Tönen der Oktavenreihe eine Harmonie nach solchen Gesetzen gefunden werden, die auf das Beste dem Naturgange harmonischer Aneinanderreihungen entsprechen. Dass will auch der Verfasser. Wenn nun in der Tonleiter von c auf der Sexte a der Durakkord f anklingt, und darauf, mit der Septime f, g dur folgt: so kann das ja nach dem Verf. selbst nur für den Hülfsakkord von c dur angesehen und angehört werden. Warum will nun in solchem Falle der Verf. die Quinten, die auf die natürlichste Weise in dieser Fortschreitung zwischen Bass und Tenor entstehen, so ängstlich vermieden haben? Es geschieht ja dadurch kein Harmonieensprung, was Hr. D. St. selbst bekennt. Ich sehe also nicht, warum folgender Gang falsch seyn soll [Notenbeispiel]. So sehr ich auch sonst in sehr vielen Punkten der alten Lehre von den Quinten das Wort rede, nämlich so, wie ich mich darüber erklärt habe: so finde ich es doch in diesem Falle ganz unnöthig, künstliche Wendungen zu suchen, um solchen Quinten aus dem Wege zu gehen, von denen hier die Rede ist. Auch kommt es mir vor, als widerspräche sich der Verf., wenn er diese Quinten für fehlerhaft erklärt, da er doch früher folgende für richtig hielt [Notenbeispiel]: Ich habe nur noch zu wiederholen, dass ich weder allein um der Bewegung willen, noch allein um der Ausweichung in einen entfernten Akkord willen den Gang falsch finde, sondern nur, wenn Beydes zusammenkommt. Uebrigens suchen wir seit lange nicht mehr das Hauptunheil in der Musik in Quinten und Oktaven, sondern wahrhaftig in ganz andern Dingen. Darin aber hat der Hr. Verf. ganz recht, wenn er schreibt, eine Folge grosser Terzen und grosser Sexten klingt eben so schlecht, wie eine Quintenfolge. Unsere Lehrbücher untersagen auch namentlich den Fortschritt von einer grossen Terz in eine andere und zwar aus demselben Grunde, den sie in Rücksicht auf die Quinten anführen. Unter den gehörigen Einschränkungen und zwar unter denselben, wie bey den Quinten, scheint mir das Verbot, wie dem Verf., völlig naturgemäss.

Ueberhaupt muss ich noch sagen, dass alle meine kleinen Entgegnungen nicht geschrieben worden sind, um gegen den Verf. jenes Aufsatzes aufzutreten, sondern es sind diese Bedenken nur darum gegeben worden, damit der Hr. D. seine Untersuchungen noch schärfer ins Auge fasse, das zum wenigsten undeutlich Scheinende darin klarer auseinander setze, und, weil das in einem Aufsatze des

Raumes wegen nicht wohl gehen will, lieber in einem kleinen Büchelchen. Die Sache an sich ist wichtig genug.

Zum Schluss will ich nur noch die Musiker auf ein in vielen Dingen scharfsinniges, dennoch wie es scheint, fast ganz vergessenes, wenigstens nur von sehr Wenigen beachtetes Werk wieder aufmerksam machen; es sind *„Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte u. s. w. Darmstadt* 1798." Freylich hat es, wie ich zugleich bekennen muss, so viel Schwerfälliges, dass man sich nicht ohne Mühe und Anstrengung hineinstudiren wird. Es wäre daher wohl zu wünschen, denn Viele lassen sich, wie es nun einmal ist, doch davon abschrecken, dass irgend ein gründlicher Musiker, dessen Zeit es erlaubte, das Eigenthümliche dieses Systems möglichst klar, und doch viel kürzer darstellte, bey welcher Arbeit sich allerdings mancherley Schwierigkeiten finden würden: desto verdienstlicher würde sie aber auch seyn. Andeutungen lassen sich nicht wohl darüber geben; ich begnüge mich daher, im Allgemeinen zu versichern, dass Niemand, der an theoretischen Untersuchungen Geschmack findet, das Buch ohne vielfache Anregung aus der Hand legen wird. Der Verf. desselben ist J. G. Portmann.

* *

Nachrichten.

Amsterdam. (Beschluss der vorigen Nummer). Fremde Künstler besuchten uns nur wenige. Hr. Zöllner gab ein Orgel-Concert. Die Kenner fanden sein Spiel im gebundenen Style gut und zweckmässig, nur hätte man ihm mehr Fertigkeit gewünscht. Von hier reiste er nach Haarlem, gab auf der dortigen berühmten Orgel ein Concert, und liess sich dann auch in andern holländischen Städten hören.

Hr. H. Payer, erster Kapellmeister des deutschen Theaters, gab ein Concert und spielte darin unter andern ein Concert für Pianoforte von seiner Composition, wobey uns der Vortrag besser als das Werk gefiel; mit seinem Schüler Hrn. Pietschmann spielte er Variationen für zwey Pianofortes, von ihm selbst componirt; ferner eine (wenigstens so genannte) freye Phantasie für das Pianoforte und die Physharmonica. Wir zweifeln, dass die Musik durch die Erfindung der Physharmonica viel gewonnen habe.

In einem Concerte, welches Dem. Langer, Sängerin bey der deutschen Oper, gab, und worin sie nicht weniger als sechsmal sang, spielte sie auch ein Potpourri auf dem Aeolodikon, ein Instrument welches vom hiesigen Instrumentmacher van Raay, (wie er selbst sagt,) erfunden ist; es hat viel Aehnlichkeit mit der Physharmonica und scheint beynahe die nämliche Erfindung zu seyn. Auf dem Aeolodikon kann man aber ein gutes Crescendo und Diminuendo hervorbringen; da nun Hr. Payer auf der Physharmonica nichts dergleichen hören liess, so scheint es, dass das Aeolodikon, in dieser Rücksicht wenigstens, einen bedeutenden Vorzug habe. Dem. Langer spielte aber das Potpourri, welches von eigener Zusammensetzung war, ziemlich schülermässig; das Publikum, dem dieses zu lange dauern mochte, war so gefällig, mit einem lauten Applaudissement einzufallen, und so nahm das Stück auf eine schickliche Art ein Ende.

Die fürchterlichen Ueberschwemmungen im Anfange des Februars veranlassten auch einige Concerte zur Unterstützung der Nothleidenden. Das erste derselben gaben die hiesigen ersten Tonkünstler, vereinigt mit einigen Dilettanten; man hatte *die Schöpfung* von Haydn gewählt, und die Ausführung geschah unter der Leitung des Hrn. Fodor.

Auch die Dilettanten-Gesellschaft von *Blaas en Stryklust* gab ein Concert im französischen Theater zu diesem Zwecke. Die reine Einnahme betrug 2500 Gulden.

Der Organist an der neuen reformirten Kirche, Hr. Brachthuizer, ein Blinder, gab auch ein Orgel-Concert für die Nothleidenden. Wollten wir alle in diesem buntscheckigen Concerte ausgeführten Stücke nennen, so würden die Leser mit Verwunderung vernehmen, was hier alles auf der Orgel gespielt wird. Die Einnahme war ungefähr 5000 Gulden.

Ferner gaben die drey Militairmusik-Chöre der hiesigen Bürgerschaft, vereinigt mit der Musik der Besatzung, ein Concert in der alten lutherischen Kirche zu gleichem Zweck. Die Märsche, welche natürlich sehr stark besetzt waren, machten nicht wenig Lärm. Das erste Allegro der Es dur-Symphonie von André, und die Variationen über den Alexander-Marsch nahmen sich gut aus. Hr. Moscheles wird wahrscheinlich nicht erwartet haben, dass seine Variationen als Militair-Musik arrangirt werden würden; doch ist diess, so weit es mög-

lich war, von Hrn. Rauscher gut geleistet worden. Das Ganze gefiel, die grosse Kirche war voll, und die Einnahme betrug ungefähr 9000 Gulden. Noch einige andere Concerte und Theater-Vorstellungen wurden zu diesem Zweck gegeben und gaben alle einen reichlichen Ertrag.

Die deutsche Oper wird nach einer öffentlichen Ankündigung mit Ende August ein Ende nehmen, inzwischen sollen aber die Lieblingsopern noch einmal aufgeführt werden; hierunter wurde auch begriffen eine neue Oper von Hrn. Schütz, in Musik gesetzt von Hrn. Payer. Da wir mit dieser Oper noch zu wenig bekannt sind, so enthalten wir uns alles Urtheils; inzwischen ist das Ganze, da es zu lange dauerte, abgekürzt worden, hat aber dadurch nichts verloren.

Im holländischen Theater fand am Ende des Frühlings, beym gewöhnlichen Jahresschluss des Theaters, ein für den Freund der Musik angenehmes Ereigniss Statt. Es wurde nämlich, unter der Leitung des Hrn. Benucci, von den Gesangzöglingen dieses Theaters Rossini's *Barbier von Sevilla* zweymal mit vielem Beyfalle gegeben. Wenn man die kurze Zeit in Betrachtung zieht, in welcher jene Zöglinge Hrn. Benucci's Unterricht genossen haben, so haben sie wirklich alles Mögliche geleistet, und berechtigen zu guter Hoffnung für die Zukunft. Alle Partieen waren durch sie besetzt, nur die des Bartolo war durch Hrn. Majofski senior ausgefüllt, und zwar so vortrefflich, wie diess hier noch nicht geschehen ist. So hätten wir also wieder Hoffnung, eine National-Oper zu bekommen. Apoll gebe ihr gutes Gedeihen!

München, am 24. July. Unsere deutsche Bühne hat während der letztern drey Monate zwey Neuigkeiten, zwar in ihrer Sprache gesungen, aber nicht für dieselbe geschrieben, zur Aufführung gebracht, deren erstere, *Constantin* genannt, von dem hiesigen Hrn. Kapellmeister und Operndirector Stuntz vor einigen Jahren für das Theater Fenice in Venedig componirt und dort mit Beyfall gekrönt, bey uns, wo ein deutscher Poet das Gedicht in hochfliegende Worte übertragen hat, welche der Componist auf unbegreifliche Weise zu seinem eigenen Nachtheil seiner Arbeit untergezwungen, einer ähnlichen günstigen Aufnahme sich nicht zu erfreuen hatte. Wir glauben, wenn wir diess unverhohlen aussprechen, keinem Verdienste nahe zu treten, indem ja der in der Theatersprache überall angenommene Ausdruck: „Dieses oder jenes Kunststück hat nicht gefallen,“ nicht eben auch die Bedeutung, dass es an inneren Gebrechen litte, in sich schliesst. Eine Pflanze aus ihrem Erdreich gerissen und in ein anderes versetzt, ein Gemälde in ein falsches Licht gebracht, wer weiss nicht, dass Wuchs und Effekt dabey verlieren? Um behaupten zu dürfen, dass *Constantin* den artistischen Foderungen nicht entspreche, müsste man mit richtiger geregelten Worten ihn noch einmal hören, wozu wenige Hoffnung ist, oder von dem Original selbst Einsicht nehmen, was nur auf Veranlassung des Componisten selbst geschehen könnte. Ueber die Aufführung lässt sich übrigens nur Gutes sagen; das Streben der Sänger, ihrem Director Ehre zu bringen, war sichtbar, und die äussere Ausstattung wie immer mit Einsicht und mit nicht sparsamer Hand geordnet. In Abrede kann man dabey nicht stellen, dass die Composition an sich selbst als wenig gemüthlich anerkannt wurde, demnach einen erwünschten Erfolg nicht zu finden vermochte. Mit Unrecht würde man dem Gedichte einer ernsten italienischen Oper da, wo es Unfälle giebt, die Schuld zuschreiben. Hat der Dichter der Opera buffa noch ziemlich freyes Feld, so ist jenem der seria hingegen Plan und Durchführung Scene für Scene schon so streng vorgezeichnet, er muss sich selbst in dem Sylbenmaasse und der Zahl und Länge der Zeilen so sehr nach den Ansprüchen des Sängers und des Componisten bequemen, dass ihm eigentlich nur für Reinheit des Styles zu sorgen übrig bleibt. Schade, dass im zweyten Akte so manches Ausgezeichnete weggelassen werden musste, um die Dauer der Vorstellung auf die hier gewöhnliche Zeit abzukürzen. Man hat, nicht immer von Einsicht geleitet, in dem deutschen *Constantin* gar manches gekürzt, verstümmelt und auf die Hauptpersonen allein concentrirt, ohne zu bedenken, dass auch untergeordnet Handelnde harmonisch in das Ganze eingreifen müssen, wenn das Kunstwerk im gehörigen Ebenmaasse erscheinen soll. Doch die in einem historischen Kunstberichte herausgehobene Bemerkung, dass Maximian, oder Maximilian, wie er da genannt ist, schon verblichen war, als Constantin den Thron bestieg, brachte gewiss der Oper eben so wenig Schaden, als es Schillern Tadel bringt, dass er seine Jungfrau im Kampfe erliegen und nicht als Hexe verbrennen lässt.

Die zweyte Neuigkeit war: *Leocadie,* mit Musik von Auber. In dieser Gattung der Oper, wo Componist und Sänger auf den Dichter, der hier keinen leeren Theaterstatisten vertritt, zu achten haben, und kein Prunk, welcher Art er auch seyn möge, das Urtheil besticht, muss man freylich mit Umsicht zu Werke gehen und nicht vergessen, dass man auf den Brettern stehe. Es ist geschehen, was geschehen konnte, und Mad. Vesperman, so wie Hr. Mittermair, haben, ihren verständigen Gesang nicht zu erwähnen, ihre Reden mit Klarheit und Empfindung gesprochen und ihre Rollen mit Einsicht durchgeführt. Doch war der Beyfall nur getheilt, der sich wohl bey der zweyten auf die ersten Tage des nächsten Monats angekündigten Vorstellung für dieselbe vereinen wird. Oeffentlich wurde gerügt, dass der abgedruckte Text, von einem in jeder Hinsicht uns unbekannten Hrn. Ritter, nicht überall so gesungen worden, als er in dem Buche sich fand. Wir haben Ursache zu glauben, dass diese von den Sängern unternommenen Veränderungen sie ehren, und keineswegs eine Rüge verdienen; denn, hätten sie in den gegebenen Worten das gefunden, was sie zur Deutlichkeit, zur richtigen Aussprache und zum klaren Vortrag, ohne welchen sie nicht wirken können, bedürfen, so würden sie es nicht auf anderem Wege gesucht haben. Eine rege Thätigkeit, so wie das Streben, veraltete Bahnen zu verlassen und nach Edlerem, der darzustellenden Empfindung nicht mehr so sehr Fremden zu streben, ist überhaupt seit einiger Zeit an unserm Opernpersonal nicht zu verkennen. Die Anstalt selbst entledigt sich des Mittelmässigen und dessen, was noch oft nur als Lückenbüsser dienen musste, immer mehr. Zwar lässt sie, um einer noch nicht ganz vorübergegangenen Liebhaberey zu genügen, mit *der schönen Müllerin* auch das Variationengeklapper alle Jahre ein paarmal hören; übrigens aber enthält das Repertoir seit geraumer Zeit nur Gediegenes und anerkannt Gutes. Gegeben wurden seit Oeffnung der Bühne zu Ostern: *Der Schnee, Johann von Paris, die Princessin von Provence, Graf Armand, Jacob und seine Söhne, der Freyschütz* mit neuen Decorationen und Garderobe (da die früheren durch den Brand vernichtet worden), *die Schweizerfamilie,* auch *die Entführung aus dem Serail,* letztere ohne glänzenden Erfolg. Angekündigt für künftigen Monat sind: *Leocadie, Otello, Freyschütz, Princessin von Provence.* Möchten doch öfter auch hiesige Dichter und Tonsetzer sich vereinen, um etwas, das auf der Bühne sich zu erhalten und auf andere verpflanzt zu werden würdig wäre, hervorzubringen, und dadurch uns vor weitern Travestirungen und Uebersetzungen der Unberufenen bewahren, welche das deutsche Wort grammatisch und prosaisch würgen, und den Sänger auf ö und ü Rouladen zu machen und Fermaten zu halten zwingen.

Wenn wir über die Leistungen der italienischen Oper auseinandergesetzte Berichte geben wollten, so müssten wir doch immer nur Mad. Lalande (die Hochgefeierte nach neuestem Style) in vorzüglichen Betracht ziehen, da wir über alles Uebrige, so wie über die immer richtigen, einsichtsvoll geordneten Darstellungen, das schon Gesagte zu wiederholen unnöthig achten. Mad. Lalande ist Künstlerin im ächten Sinn des Wortes, denn sie versteht es, selbst ihrer Schattenseite Licht abzugewinnen und mit Schwächen zu imponiren. Das Gerede über ihre Stimme hat sich verloren, indem sie sich jetzt nicht nur mit mehr Kraft und Metall ausdrückt, sondern auch Dilettanten sowohl, als Eingeweihte selbst, darüber einig geworden zu seyn scheinen, dass nicht das Instrument an sich, sondern die Art es zu bemeistern, den Künstler beurkunde. Mad. Lalande erschien mit Naivetät und Grazie in *der diebischen Elster* und *dem Barbier von Sevilla. Don Juan* sprach dieses Mal nicht so sehr an als im vorigen Jahre, wurde auch nur einmal auf die Bühne gebracht. Die Künstlerin verfiel darin in augenblickliche Glanzsucht, und verzierte da, wo es der Verzierungen nicht bedurft hätte, welches — als ein Beweis eines immer sich mehr läuternden Geschmackes sey diess bemerkt — sogleich von dem Zuhörer erfasst und mit Missbilligung aufgenommen wurde. Auf *Don Juan* folgten die ernsten Opern: *Elisabetta, Semiramide, Moses,* und endlich, um das Ganze würdig zu schliessen, das erstemal Hrn. Mayerbeer's *Kreuzfahrer,* in dreymaliger Vorstellung. Wollen auch Einige dieses berühmt gewordenen Kunstfreundes *Margaretha von Anjou* seinem *Crociato* von Seite ihres innern Gehaltes — der Vergleich möchte doch immer schwer zu machen seyn — vorziehen, und meinen sie, äussern zu dürfen, dass dieses Meisters Styl sich noch nicht, (was freylich immer zur höchsten Ausbildung gehört, und nur von Wenigen, in seltenen Erscheinungen, vielleicht nur, wenn es die Zeit selbst so fügt, erreicht wird) zu ei-

ner ihm allein eigenen Originalität erhoben habe, so werden doch die Kraft und oft seltene Neuheit seiner Harmonieen, die Mannichfaltigkeit seiner Motive, die einsichtsvolle Behandlung der Recitative und Chöre (die Arien, oft in ziemlicher Länge, konnten freylich von der eingeführten Ordnung weniger abgehen) als hervorglänzende Eigenschaften, die ihn dem Zeitalter merkwürdig machen, allgemein anerkannt. Schade, dass im zweyten Akte so manches Ausgezeichnete weggelassen werden musste, um die Dauer der Vorstellung auf die hier gewöhnliche Zeit zu bringen. Die Arie des zweyten Aktes könnte man den Triumph der Mad. Lalande nennen, so sehr vereinte sie in derselben alles, was an Fertigkeit, Empfindung und richtigem Vortrag von dem Sänger kann erwartet werden. Schwierig war die Aufgabe, welche der Dem. Schechner geworden war. Was Hrn. Velluti's lang geprüfte Kräfte durchführten, sollte eine noch sehr junge Sängerin nach ihrer Weise darlegen. Dürften wir auch manche bedeutende Schwäche wahrgenommen haben, wir würden es keineswegs unternehmen, sie rügen zu wollen, so sehr glänzten Fleiss, Anstrengung und der kräftigste Wille, der so vieles Hochgelungene hervorbrachte, überall hervor. Doch auch das Gold bedarf der Läuterung, und was rauh ist, muss geglättet werden. Wir zweifeln gar nicht, dass in Kurzem alles, was mit trefflicher Anlage in ihr noch unausgebildet schlummert, in das Leben wird gerufen werden, wenn sie anders in dem Glauben, dass noch Manches geschehen müsse, von Niemanden irre gemacht wird. — Hr. Vecchi, als Grossmeister, sang und spielte mit dem ihm eigenen Maass von Kraft und vieler Einsicht, die ihm eine längere Bekanntschaft mit der Bühne erworben, und Hrn. Pellegrini's angenehme, metallreiche Stimme ergänzte, was seinem Spiele bey weniger Bekanntschaft mit derselben noch fehlen muss. Stattlich waren die Chöre, immer in die Handlung eingreifend, und mit vielem Fleisse vorbereitet. Dem Orchester und seinem Führer sprechen wir kein Lob, enthalten uns auch diessmal jedes Vergleiches. Die Costüme, bemerkbar durch ihren Reichthum, die Decorationen, der Prunk der Statisten, entsprachen den oft sehr verwöhnten Wünschen. Diese Oper wird auch bey einer Aufführung im künftigen Jahre den Reiz der Neuheit nicht verloren haben.

Dem. Taglioni ist abgereist. Aglaja war am 30sten Juny ihre letzte Gastrolle. — Während der letzten Zeit, welche gegenwärtiger Bericht umfasst, gab Hr. Horschelt ein Divertissement von Lablache; von seiner Erfindung liess er wiederholen: *Aschenbrödel, die Portraits*, nebst andern kleinen Tanzunterhaltungen, in deren einer eine Tänzerin aus Paris einen Pas, — so nannte es der Anschlagzettel — tanzte.

Von reisenden Virtuosen traten in öffentlichen Concerten auf: Fräulein Sahepta, die Pianistin aus Ungarn, und die Herren Brüder Lewis, Waldhornisten aus Wien.

Der rühmlichst bekannte Componist Herr G. A. Schneider in Berlin, ist von S. M. dem Könige von Preussen zum Kapellmeister ernannt worden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Oeuvr. 47. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Diese Sonate gehört nicht zu den grossen harmonischen Meisterstücken Cr.'s, die er unter demselben Titel ehemals lieferte, aber auch nicht zu seinen kleinen, nur auf das Gefällige berechneten, für Ungeübte: sie hält sich gewissermaassen zwischen beyden und gehet übrigens mehr auf laufende Passagen u. dgl. aus, als sonst die Er'schen Stücke. Dass der harmonische Theil darum nicht vernachlässigt ist, versteht sich bey diesem Meister von selbst. Liebhaber und Liebhaberinnen von mässiger Geübtheit werden sich mit dieser Sonate eben so nützlich, als angenehm unterhalten. Sie besteht aus einem nicht kurzen Allegro, C-takt; einem anmuthigmelodiösen Andante, Dreyachteltakt, und einem russischen Liedchen C-takt, das achtmal variirt wird. Dass alle drey Stücke in F dur geschrieben sind, thut ihrer Wirkung im Ganzen (besonders da die Variationen ohnehin diese Tonart immerfort angeben) einigen Abbruch.

Dass die in No. 23. so wie die in frühern Blättern dieser Zeitung enthaltenen Nachrichten aus Rotterdam nicht von Hrn. A. G. Vermeuler eingesandt worden seyen, bezeugen wir hierdurch.

D. Red.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. №. 36. 1825.

Nachrichten.

Paris. Uebersicht der Monate April, May und Juny. Académie royale de musique. Alceste von Gluck ist wieder in die Scene gegangen. Man behauptet, die Stimmung sey zu Glucks Zeiten um einen halben Ton tiefer gewesen, weshalb schon lange darauf angetragen wurde, das Orchester der grossen Oper wieder auf jenen Ton herunter zu bringen. Dieses geschah nun bey Gelegenheit der Oper *Alceste.* Weil von den Künstlern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, sich deshalb die dazu nöthigen neuen Instrumente selbst anzuschaffen, so hat die Administration diess gethan, welches, wie man sagt, einen Aufwand von 30,000 Fr. verursachte. Ein theurer halber Ton! —

Neu erschien auf dieser Bühne: *Pharamond,* in drey Aufzügen, eine Gelegenheits-Oper auf die Krönung des Monarchen. Zusammen haben neun Autoren daran gearbeitet; an der Musik die Herren Boieldieu, Berton, Kreutzer und Dausoigne. Der erste Akt, von Boieldieu, ist der beste und ist gut, auch abgesehen davon, dass die Oper ein Gelegenheitsstück ist; der zweyte Akt, von Berton, behagt am wenigsten. Es kommen unter andern Bardenchöre darin vor, von denen wir nicht geradezu sagen wollen, dass es gar keine Bardenchöre sind, weil wir deren Eigenthümlichkeiten nicht ganz kennen; aber gewiss ist es, dass sie von der Farbe, die ihnen Klopstock gegeben hat, nichts an sich tragen: ihr Materielles, ihr Aeusseres erinnert ungefähr an die Chöre, die man in den Weinschenken hört, doch nicht in deutschen oder italienischen, sondern in französischen und namentlich in hiesigen. Der dritte Akt, von Hrn. Kreutzer, hat mehr Natürliches und manches sehr Gute. Die Tanzmusik, von Hrn. Dausoigne, scheint mittelst verschiedener kritischer Aufgaben der Composition ausgerechnet worden zu seyn; Tanzmusik ist es nicht. Die Gegenwart des Monarchen, der erste Akt und die unvergleichlichen Decorationen, haben dem Ganzen eine mittelmässige Aufnahme verschafft.

Théâtre royal de l'Opéra comique. Am 3ten May. *Le Maçon,* komische Oper in drey Aufzügen, von Scribe und G. Delavigne, Musik von Auber. Der vollkommen verdiente Beyfall, den diese Oper erhielt, berechtigt den Referenten, eine nähere Uebersicht derselben zu geben.

Erster Akt. Die Scene ist an einer Barriere von Paris. Roger, ein Maurer, heirathet Henriette; hier, vor einer Schenke, wird die Hochzeit gefeiert. Man spielt, man tanzt, und Roger singt ein Rondo mit dem Rundreim: Du courage, du courage! les amis sont toujours là. Ein junger vornehmer Herr, Léon de Mérinville, kommt vorbey; er ist überrascht, Roger hier zu erkennen; denn einige Tage früher ward er von Mördern überfallen, als dieser Maurer nach vollendetem Tagewerke, mit seinem Werkzeug auf dem Rücken und seinen obigen Rundreim singend, auf die Räuber zukam und dem jungen Herrn das Leben rettete. Der Befreyte drang dem Maurer 50 Louisd'or, die er gerade bey sich hatte, auf und verlangte, seinen Namen und Wohnort zu wissen; Roger nannte sich aber nicht; er sang seinen Rundreim und entfernte sich zufrieden, um mit den 50 Louisd'or seine Verheirathung mit Henriette möglich zu machen. Mérinville möchte nun seine Erkenntlichkeit ganz beweisen; Roger ladet ihn ein, bey seiner Hochzeit zu bleiben; aber dieses schon muss er ausschlagen, denn gerade um diese Stunde ward er auf eine geheime Zusammenkunft, die eine Herzensangelegenheit zu betreffen scheint, bestellt. Er entfernt sich. Es ist Nacht; die Hochzeit-Gäste ziehen nach Hause, Henriette in's Brautbett zu begleiten, während Roger die Zeche bezahlt. Dieser eilt, seine Freunde wieder einzuholen,

aber plötzlich wird er von ein paar Unbekannten überfallen; man fragt, ob er ein Maurer sey; man verbindet ihm die Augen und führt ihn fort.

Zweyter Akt. Wohnung des Türkischen Gesandten Abdala. Eine prächtige Grotte, worin seine Weiber versammelt sind; unter ihnen befindet sich eine junge Griechin, Irma, seine Sclavin, die er bey seiner Rückkehr heirathen will. Es wird spät, man geht zur Ruhe. Irma vertraut einer Freundin, dass sie, weil morgen der Abgesandte mit seinem ganzen Gefolge Frankreich verlassen werde, einen jungen Franzosen, ihren Geliebten, (es ist Mérinville) durch ein Billet in diese Grotte bestellt habe, um mit ihm zu entfliehen. Ohne ihr Wissen ward diese Botschaft dem Abdala hinterbracht, und dieser will sich auf eine ächt türkische Weise rächen. Das Billet wird Mérinville überbracht; er stellt sich zu der angezeigten Stunde ein; die in französische Kleidung verkappten türkischen Bedienten überfallen die Grotte, fesseln beyde Geliebte, von einander getrennt, darin an, und lassen den Eingang vermauern. Der Maurer ist Roger, er erkennt seinen Wohlthäter, aber er kann sich ihm nicht verständlich machen, denn er ist bewacht; da singt er wieder: Du courage, du courage! les amis sont toujours là.

Dritter Akt. Die Scene ist in Rogers Haus; es ist sechs Uhr des Morgens. Henriette hat die ganze Nacht auf ihren Mann gewartet und so die erste Nacht ihrer Ehe zugebracht. Eine Nachbarinn, die schon im ersten Akt Zwietracht in diese Ehe streuen wollte, kömmt, um die Unruhe dieser jungen Frau auf's Höchste zu treiben; sie hat Beweise von der Untreue ihres Mannes, sie nimmt sie mit sich nach Hause, ihr alles aufzudecken. Roger kommt; man hat ihn an der Barriere an demselben Orte wieder frey gelassen, wo man ihn wegnahm. Doch wie zur Befreyung seines Wohlthäters gelangen? Er weiss nicht, bey wem und wo er war; keine Spur kann ihn darauf bringen. Henriette kommt von der Nachbarin zurück; sie überhäuft ihren Mann mit Vorwürfen: was hast du diese Nacht gethan? wo warst du? — „Ich weiss es nicht.“ — Ah! du weisst es nicht! wohlan, so weiss ich es: unsere Nachbarin hat dich mit Unbekannten aus einem Wagen steigen und in ein Haus gehen sehen, zu Leuten, die viele Weiber haben; ein sauberes Beyspiel. — „Aber zu wem denn? welches sind diese Leute? ich bitte dich, mein Weibchen!“ — He, zum türkischen Gesandten. — O Glück, o Herzens-Henriette! er küsst sie, er drückt sie an seine Brust und läuft weg. Sie, die von Allem noch nichts weiss, glaubt nun, ihr Mann sey verrückt; aber bald wird sie durch den Jubel des Volks, das die beyden Befreyten hieher bringt, von der Wahrheit überzeugt. Der Maurer schliesst die Oper mit seinem Rundreim, in welchen der Chor einfällt.

Der Dichter hat abermals bewiesen, so wie in *Léocadie* und *La Neige*, dass er recht wohl verstehe, wie für Musik müsse geschrieben werden; und der Tonsetzer hat ebenfalls bewiesen, dass er das Dramatische richtig aufzufassen und wiederzugeben weiss. Wir sehen mit Vergnügen, dass Herr Auber seit seinem *Schnee* dessen Musik nicht durchaus dramatisch ist, seine Schreibart vortheilhaft geändert hat. Und sein letztes Werk möchte in dieser Hinsicht wohl mehr als irgend eines seiner anderen zu loben seyn. Wir sagen, in dramatischer Hinsicht, weil wir wirklich hier sein grösstes Verdienst zu erkennen glauben; denn, nähme man die Handlung und die Worte von seiner Musik hinweg, so würde man darin wohl nicht mehr den Gehalt finden, den man bey vielen andern Werken dieser Gattung in demselben Fall noch findet; diese Musikstücke würden nicht leicht für sich als selbstständige musikalische Sätze bestehen können; man würde darin theils Neuheit, theils und fast immer, Originalität vermissen. Doch für eine solche Trennung hat sie auch Hr. Auber nicht geschrieben; sein Zweck war, dem Drama Leben zu geben, und das hat er vollkommen erreicht; wir glauben selbst, dass diess sowohl für den Dichter als für das Theater, für welches er schreibt, gerade das ist, was beyde bedürfen.

Am 21. May, *Le Lapin blanc*; durchgefallen.

Die Gelegenheits-Oper auf die Krönung war hier: *Le Bourgeois de Reims*, Musik von Hrn. Fetis.

Théâtre royal de l'Odéon. Zum erstenmal erschien hier: *Les Noces de Camaches*, nach dem Deutschen (so sagt der Anschlagszettel) Musik von Mercadante. Machte kein grosses Aufsehen.

Auf die Krönung erschien: *Louis XII*; die Musik ist aus Mozart'schen Opern zusammengetragen.

Théâtre royal italien. Am 26. April debütirte Hr. Donzelli als Othello. Die italienische Oper hat an ihm einen guten Tenoristen und einen nicht übeln Schauspieler erhalten.

Mayerbeer's *Crociato in Egitto* wird bey uns, wie es scheint, sobald nicht gegeben werden; der Compo-

nist, der eigens zu dessen Aufführung die Reise nach Paris gemacht haben soll, ist wieder abgereist. Es ist unbegreiflich, was mit diesem Theater vorgeht, seitdem dessen Leitung Rossini anvertraut ist. Seit dem 7ten September 1824 bis vor Kurzem ist nichts Neues mehr gegeben worden. Man spielt viermal jede Woche, das Publikum ist beynahe immer dasselbe und das Repertorium der Stücke, die im Gange sind, enthält kaum über zehn Opern. Alles dieses musste die Erwartung auf eine Neuigkeit sehr spannen. Diese erschien endlich (am 19ten Juny) unter folgendem Titel: *Il Viaggio à Reims, ossia l'albergo del gilio d'oro;* eine Gelegenheits-Oper in drey Aufzügen, das Gedicht von Hrn. Ballochi, die Musik von Hrn. Rossini. Die Ankündigung dieser Oper machte auch darum vieles Aufsehen, weil Rossini, wie man weiss, schon mehre Jahre nichts mehr erscheinen liess, und weil sie auch die erste ist, die er für Paris schrieb. Die Mittel, die ihm zu Gebote standen und die er auch nicht sparsam angewendet hat, sind: vierzehn der vortrefflichsten Sänger (worunter eine Pasta) nebst Chor und Koryphäen; das beste von allen bekannten Orchestern, dem, wie sich von selbst versteht, Harfen, Posaunen, grosse Trommel, türkische Becken und Triangel beygefügt wurden; und dazu zwey bis drey Monate Zeit zum Einstudiren. Von solch einem Aufwande (Tanz und Decorationen gar nicht zu erwähnen) darf man Viel verlangen. Doch der Unstern, der gewöhnlich über allen Gelegenheitsstücken schwebt, hat auch hier keine Ausnahme gemacht. Der Erfolg war, ungeachtet des Eifers der Verehrer des Componisten, höchst mittelmässig. Als ganzer Satz darf nur ein Duett ausgehoben werden; dieses ist aber auch meisterhaft und darf den besten Sachen seines Verfassers an die Seite gesetzt werden. Das Uebrige, etwa acht bis sechzehn Takte in jeder Nummer ausgenommen, ist betäubender Lärm, Crescendo's und aus- und abgedroschene italienische Schlussformeln, die hier bis zum Ueberdruss wiederholt werden. Noch kam in dieser Oper vor: Gott erhalte Franz den Kaiser; God save the king; la belle Gabrielle; vive Henry quatre; das Tyrolerlied u. a. m. Die hiesigen Journalisten haben ein vierzehnstimmiges Quartett, sage, ein vierzehnstimmiges Quartett, bis in die Wolken erhoben, weil es, wie sie sagen, noch kein Mensch so weit gebracht habe, vierzehnstimmig zu schreiben. Wenn diese Herren fähig wären, ein Wort über Musik zu verstehen, so möchten wir sie hier fragen, warum ihnen diese Verwunderung nicht schon lange gekommen sey, wenn sie Chöre von vierzig bis funfzig Sängern gehört haben? denn dort wird ja alsdann funfzigstimmig gesungen. Die Sache ist aber diese: Es kommt in dieser Oper ein Satz vor, der von den vierzehn Hauptpersonen der Handlung, ohne Orchesterbegleitung, vorgetragen wird; Rossini hat ihn aber keinesweges vierzehnstimmig geschrieben, sondern, wie es jeder Andere würde gethan haben, drey- vier- und fünfstimmig, ja oft nur zwey- und einstimmig. Dieser Satz darf übrigens wegen einiger wirklich neuen Gedanken unter die besseren dieser Oper gezählt werden. Nur drey Vorstellungen haben bis jetzt Statt gehabt; die Oper soll, wie man sagt, überhaupt gar nicht mehr gegeben werden, weil Rossini seine Musik von diesem elenden Gelegenheitsstücke hinwegnehmen und sie in die erste neue Oper, die er componiren wird, verweben will (—). Dieser Zug beweist mehr, als jede Auseinandersetzung, wie er es mit dem Dramatischen nimmt.

Vermischte Nachrichten. Am 6ten April gab Mad. Cornega mit Hrn. Schunke ein Concert, worin unter andern Hummel, Moscheles, Pixis und Schunke Cherubini's Ouverture zu den *Deux journées* achthändig auf zwey Pianoforten spielten. In einem Concerte, welches Hr. Moscheles gab, erschien die Ouverture zum *Freyschütz* für zwölf Hände auf drey Pianofortes, wovon jedes 6½ Oktave enthielt. Addirt man sämmtliche Tastaturen, so ergeben sich 19½ Oktave, folglich nur noch eine halbe Oktave weniger, als das Newyorker Instrument hat. (Siehe die Prophezeihung in diesen Blättern 1824: „Auszug aus der Newyorker musikalischen Zeitung 1890.")

Am 21sten April spielte der vierzehnjährige Graf von Praun im italienischen Theater in einem Entreacte eine Polonaise für Violine von Mayseder. So gross seine Talente in andern Künsten und Wissenschaften seyn mögen, und so rühmlich er schon anderwärts bekannt ist, so gewährte sein Aufenthalt in Paris dennoch nur folgendes Resultat: Paris besitzt nicht nur Violinisten von seinem Alter, sondern auch noch viel jüngere, von denen man gewohnt ist, mehr leisten zu hören, als dieser in der That verdienstvolle Künstler geleistet hat. Ueberhaupt dürfte jedem Violinisten von seiner Grösse, auch noch grössern zu rathen seyn,

wohl nach Paris zu kommen, aber nicht um sich hören zu lassen, sondern um zu hören.

Hummel hat neben einer grossen Anzahl Privatconcerte, in denen er immer die Hauptperson war, noch vier öffentliche musikalische Abendunterhaltungen und ein öffentliches grosses Concert gegeben. Das Publikum war durch seine Leistungen vollkommen befriedigt, und er hat Ursache, auch mit dem Publikum zufrieden zu seyn.

Cherubini hat auf die Krönung eine dreystimmige Messe geschrieben, Lesueur einige Psalmen und Plantade ein Te Deum. Alle drey Compositionen wurden in Rheims am Krönungsfeste von 200 Künstlern der Hauptstadt aufgeführt. Ref. hat diese Tondichtungen selbst noch nicht gehört; darf man aber denen nachreden, die sie ausführten, so ist die von Cherubini bey weitem die vorzüglichste derselben; sie soll selbst eine der vorzüglichsten dieses Componisten seyn.

Mad. Catalani lässt sich hier wieder hören; sie hat mit einem Concert zum Vortheil durch Feuersbrunst Verunglückter angefangen. Der Eintrittspreis war 15 Fr. und die Versammlung sehr zahlreich. Sie hat noch nichts von ihrem Feuer und von ihrer Originalität verloren. Sie schleudert Donnerkeile um sich: der Aufgeklärte erstaunt und der Pöbel verzagt und betet. Da nun die drey vorzüglichsten Sängerinnen der gegenwärtigen Zeit hier von demselben Publikum hinreichend gehört worden sind, um gegeneinander gehalten werden zu können, so wollen wir die Meynung, die in Paris so ziemlich allgemein über sie herrscht und mit der wir vollkommen übereinstimmen, hier anführen: die Fodor übertrifft die beyden Andern an Reiz und Geschmack; ihre Stimme ist die schönste; die Catalani übertrifft die beyden Andern an Feuer, an Originalität und an Fertigkeit, ihre Stimme ist die stärkste und zugleich die biegsamste, besonders im Schwellen; die Pasta übertrifft die beyden Andern an Gefühl und Ausdruck, besonders im Dramatischen; ihre Stimme ist die schlechteste, allein, folgt man mit seinem Urtheile nur seinem Gefühl, und giebt dieses den Ausschlag, möchte man der Pasta die Palme zugestehen.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Zweyer falschen musikalischen, einander gerade entgegengesetzten Tendenzen wollen wir gedenken: der falschen Cantabilität, wie sie Nägeli nennt, wo ein Instrument förmliche Singsätze, der Menschenstimme gleich, vorbringt, unvermittelt durch den Geist der Instrumentalität. Sie schmeicheln sich dem Ohr durch einen unerlaubten Reiz ein, und sind um so mehr zu tadeln, je schroffer sie mit wirklichen Instrumental-Sätzen wechseln — dann der falschen Instrumentalität bey Singpartieen, wo die Menschenstimme zum Instrument gemacht, und zu Hervorbringung von Passagen und Harpeggiaturen, welche nur jenen geziemen, genöthigt wird, oder wo im vielstimmigen Gesang, vielleicht sogar im Liede, solche Akkord-Folgen und Modulationen gewählt werden, die der ächten Vokalmusik fremd sind. Man kann hier sehr gefeyerte Namen nennen, die sich jenes süsslichen Zaubers oder dieser gelehrten, herben Strenge schuldig gemacht haben, als könnte die Kunst in die Länge nichts lassen, wie es seyn soll.

Das grosse Geheimniss aller bleibenden Kunstwirkung ist Wahrheit und Natürlichkeit.

Die Menge liebt das Gute, Schöne, Geschmackvolle, versetzt mit einem Zusatz von Bösem, Unschönem, Geschmacklosem.

Es ist Etwas in der Kunst, wie in der Philosophie, was, wo nicht vor, doch über aller Erfahrung, der atomistischen, dynamisch steht; es ist der Eindruck des Daseyns; des Alllebens überhaupt, ohne welchen wir das Einzelne nie verstehen würden, nichts Ideales denken, nichts Geniales schaffen könnten.

Ein ganzes Blumenbeet riecht nicht stärker, als eine einzige nahegenommene Blume. Das gilt auch allem Leben und aller Kunst.

Jedes Kunstwerk, jede Kunstleistung muss einfach, naiv erscheinen, und als eine schönere Natur. Das bewirkt harmonische Ausbildung und reiner Vortrag, dass das Kunstreichste wieder natürlich wird. Das ist die oft verlangte edle Simplicität, dass keine Eigenschaft einseitig vordringt

und aus dem Ganzen herausscheint. Sie besteht neben der höchsten Kunst.

Nachstehende einer nicht in den Buchhandel gekommenen Schrift entnommene, gewiss beherzigenswerthe Worte glaubte ich dieser Zeitschrift erwerben zu müssen:

„Man erwartet von der Uebung der schönen Künste, z. B. des Zeichnens, der Tonkunst, mit Recht einen guten Einfluss. Erstlich den negativen, dass in der Zeit, welche man darauf verwendet, keine Langeweile und keine thörichten Gedanken aufkommen (welches bey zerstreutem Lesen Statt findet) und zweytens den positiven, dass eine thätige Richtung zum wirklich Schönen ein Mittel wider Rohheit, und in demselben Grade moralisch bildend ist, in welchem das Schöne an sich mit dem moralisch Guten in Verwandtschaft steht.

An der Musik vorzüglich ist das zu rühmen, dass sie das Gemüth weich und doch nicht weichlich macht, dass sie rührt und zugleich erhebt, dass sie zur Ergebung und zum Muthe zugleich stimmt, ein Lob, welches ausser ihr kein Sinnengenuss verdient. Die Spartaner sind unter Flötenklängen, die Schweden unter Kirchengesang ohne Wildheit in die Schlacht gegangen.

Das Beste von dieser edeln Kunst, der Gesang, ist überall ausführbar, während das Uebrige mehr Vorbereitung und mehr Aufwand erfordert, und desswegen mehr Hindernisse hat. Zudem gewährt die Instrumental-Musik nicht allen Einzelnen die volle Theilnahme, wie der Gesang. Darum wird man die Jugend zum Singen immer geneigt und die Wirkung des Gesanges immer gut finden.

Auch eine zechende Gesellschaft wird nicht roh, so lange sie nach ihrer Weise schön singt; die Gemeinheit fängt erst da an, wo man vom Singen ins Schreien fällt; und wie in der einzelnen Runde der edlere Genuss die Rohheit ausschliesst, so wird dessen Fortsetzung und Gewohnheit im Allgemeinen dem Gemüth eine für Rohheit unzugängliche Stimmung verleihen.

Gemeinschaftliche Singübungen vereinigen, neben den Leibesübungen, eine jugendliche Gesellschaft aufs Zweckmässigste, und geben auch den freyen Stunden, welche nicht in Gesellschaft zugebracht werden, eine nützliche Unterhaltung durch die nöthigen Vorbereitungen, welche Jeder für sich vornehmen kann. Sie haben, wie die Leibesübungen, auch den weitern Nutzen, dass der Bedarf verschiedener Singstimmen Schüler ganz verschiedener Klassen zusammenbringt, und somit dem fast überall hervortretenden Alters-Stolze entgegenarbeitet, zugleich auch die Geschicktern in ein Lehrverhältniss zu den Anfängern setzt.

Wenn demnach die der Jugend zustehenden Belustigungen nach ihrem Werthe beurtheilt werden sollen, so möchten erstlich die geselligen an sich am meisten empfehlungswerth seyn, d. h. diejenigen, welche die Jugend in ihrer eigenen Gesellschaft geniessen kann, die Leibesübungen und die Musik. Denn junge Leute bilden am meisten einander selbst, weswegen sowohl das Einsperren in Einsamkeit, als das Hereinziehen in Gesellschaften Erwachsener ein Abweg ist. Hierdurch wird natürlich nicht gesagt, es gebe keine Fälle, wo Beydes nicht auch durch Umstände unschädlicher gemacht werden könne; sondern es ist, wie in allen pädagogischen Rathschlägen, von den Bedürfnissen der Mehrheit die Rede.

Auch bleibt eine Beschäftigung des Einzelnen mit Zeichnen, Gartenarbeit, Botanik etwas Löbliches. Das Lesen, wenn gleich für den ersten Anblick das Schönste, hat mancherley Nachtheile, welchen nur eine angestrengte Aufmerksamkeit von Seiten der Aeltern einigermaassen begegnen kann. Es macht leicht den Jüngling durch Uebertreibung an Leib und Seele zu früh alt, es ist meistens eine blosse und unfruchtbare Ergötzlichkeit, und als eine solche schädlicher als die andere, weil eine Gewohnheit dadurch entsteht, auch in Lehrstunden, und überhaupt bey geistigen Arbeiten nur halb aufmerksam zu seyn und überall das Anstrengende zu meiden. Das viele Lesen unserer Jugend ist ein gleich grosses Uebel, wie ihre übrige Zerstreuung in vorausergriffenen Vergnügungen etc.“

(Siehe: Jahrs-Bericht des Studien-Rektors Roth in Nürnberg etc.

Es sind dem Einsender mehrere Programme dieses auch in der literarischen Welt bekannten Mannes zugekommen, welche einen kleinen Schatz von kerngesunder Erziehungs- und Lebenswissenschaft enthalten. Man möchte ihn einen strengen Prediger in der Wüste unserer modernen Zeit nennen.)

Die Anschauung des Schönen, insbesondere des Kunst-Schönen, zeigt und lässt fühlen, dass es der Mühe werth ist, zu leben, was man allen

lässigen und trübseligen Menschen zu Rath und Trost fühlbar machen muss; und lässig und trübselig sind wir ja wohl alle in vielen Stunden. Wenn wir lange nichts Schönes schauen, so glauben wir nur an Gemeines, und verlieren die Schnellkraft zum Schaffen, ja selbst zum Genuss des Höhern. Schon desshalb ist tägliches Geniessen der Kunstwerke, ist Gespräch mit Höhern, als wir sind, nothwendig. Die Kunstwerke stehen da als sprechende, erhebende, kräftigende Denkmale der Menschengrösse.

Die Natur legt es ihrem innersten Bildungstrieb nach nicht auf Darstellung des Schönen an; sie schafft Schönes, Gleichgültiges und Unschönes mit demselben Interesse. Ihr gelten gleich Goldfasan und Nachteule, Pfauenschweif und Fettschwanz, Nachtigallgesang und Rohrdommelgeschrey, Paradiese und Wüsten, Nebel- und Regenzeiten und hesperische Tage.

Am Menschen ist es, das Schöne um sich zu versammeln, und die Natur zum Dienst Apollo's zu zwingen.

F. L. B.

Berichtigung einiger früher durch die Mus. Zeit. bekannt gemachten Aufsätze des Musikdirectors und Organisten Wilke zu Neu-Ruppin, über Orgeln und Stimmung derselben.

Vom Hoforgelbauer C. Bethmann in Hannover.

Ich bin zwar sehr weit davon entfernt, mich in die Reihe der Schriftsteller zu drängen, allein ich halte es für Pflicht, einmal einige Zeilen den Aufsätzen des Hrn. W. über die Orgel entgegen zu setzen. Keinesweges will ich Hrn. W. streitig machen, dass er manches Gute in dieser Sache, vorzüglich als Warnung gegen Pfuscherey, geschrieben und dadurch vielleicht dem Verderben mancher guten Orgelwerke durch unwissende Orgelbauer vorgebeugt hat; allein des Entwurfs von Anschlägen über Orgeln möge er sich enthalten; diese Weisung nöthiget mir dessen Aufsatz in No. 45, Jahrg. 1824 dieser Blätter ab.

Nach dem darin von demselben aufgestellten Anschlage sind berechnet:

1) Für eine Manual-Windlade zu 9 Registern	56	Thlr.
2) Für eine Pedal-Windlade zu 4 Registern.	40	–
3) Für einen Subbass 16 Fuss, von Holz....	40	–
4) Für einen Principalbass 8 Fuss, von Holz..	40	–
5) Für einen Gedactbass 8 Fuss desgleichen...	25	Thlr.
6) Für eine Octave 4 Fuss von Holz........	25	–
von Metall..........................	32	–

Welche Missgriffe enthält diese Berechnung, und welche Beweise wenig gründlicher Kenntniss vom Orgelbau stellt der Verfasser hier öffentlich aus! Es ist leider nicht selten der Fall, dass von einem Orgelbauer die Verfertigung der Windladen nur sehr mittelmässigen Tischlergesellen anvertraut und sogar noch überdiess der Preis vorausbestimmt wird; die natürliche Folge davon ist, dass diese dann viel verdienen wollen; die Windladen, diese wesentlichen Theile der Orgel, welche nie mit zu vielem Fleisse gearbeitet werden können, werden wie eine gewöhnliche Tischlerarbeit zusammen geschlagen, kommen dem Orgelbauer dann zwar viel billiger zu stehen, als wenn sie so bearbeitet werden, wie es die Wichtigkeit dieser Orgeltheile erfordert, müssen aber dafür dann auch beym Aufbau des Orgelwerkes nicht selten mit allen möglichen Schandflecken, als Spanischen Reitern etc. übel besudelt werden.

Dass dieses oft genug geschieht, kann ich durch Thatsachen beweisen, und kennte der Hr. Verfasser jener Aufsätze eine ihm sehr nahe Probe solcher Arbeit so wie ich, es würde ihn gereuen, Lobeserhebungen von vorzüglich geschickten und gewissenhaften Künstlern gemacht zu haben, welche es in der That doch nicht so ganz verdienen.

Niemanden mag ich schaden, und ich enthalte mich daher aller Persönlichkeiten; wenn Hr. W. jedoch näher über diesen Gegenstand unterrichtet zu seyn wünscht und sich in portofreyen Briefen an mich wendet, so werde ich ihm meine Behauptung gern privatim detailliren.

Werden nun aber auch bey einer in jenem Aufsatze angeführten Manual-Windlade von 9 Registern alle nur möglichen und irgend erlaubten Vortheile benutzt, so ist dennoch Niemand im Stande, sie für 56 Thaler zu liefern, und es ist ja gar kein Verhältniss zwischen diesem und dem für eine Pedal-Windlade zu 4 Registern berechneten Preise von 40 Thalern, denn man kann beynahe drey Pedal-Windladen, jede zu 4 Registern, für denselben Preis verfertigen, welchen eine von 9 Registern zum Manuale kostet. Ferner sind dort Subbass 16 Fuss und Principalbass 8 Fuss, beyde von Holz, zu gleichen Preisen berechnet, da doch zwischen diesen beyden Stimmen eine solche Diffe-

renz, sowohl hinsichtlich der Materialien als der Bearbeitung, besteht, dass man die letztere füglich um ein Drittheil des Preises billiger wie die erstere verfertigen kann.

Für eine Octave 4 Fuss ins Pedal von Holz sind 25 Thaler und von Metall 32 Thaler in Rechnung gebracht; in welchem Verhältniss steht dieses Register zu einer Manual-Windlade von 9 Stimmen?

Um mich in möglichster Kürze auszudrücken, erkläre ich, lieber 4 Octaven 4 Fuss von Metall für eine gleiche Summe liefern zu wollen, wie die erwähnte Windlade, und das Missverhältniss jenes Anschlages muss Jedermann einleuchtend genug erscheinen, wenn nach demselben 4 Octaven 4 Fuss 128, eine solche Windlade aber nur 56 Thlr. kosten soll. Ueberhaupt, wollte ich die, für die Octave 4 Fuss dort angesetzten 32 Thlr. als Maassstab der Preise aller Theile jener beschriebenen Orgel annehmen und dabey selbst den unverhältnissmässig billigen Preis der Manual-Windlade gelten lassen, so würde dieses Werk doch nicht, wie Hr. W. berechnet hat, 500, sondern mindestens 700 Thlr. kosten.

Es ist nicht meine Absicht, hier Berechnungen über Orgelbauten aufzustellen und sie dem Publikum zu übergeben; denn im Allgemeinen ist dieses, wenn es genau geschehen soll, nicht möglich, da nicht allein die Preise der zu einem Orgelbau erforderlichen mannichfaltigen Materialien durch Conjuncturen und Localität grossen Veränderungen unterworfen, sondern auch selbst die Salare der Gehülfen in den vielen Provinzen, worin diese Blätter circuliren, sehr verschieden sind. Mein Wunsch ist nur der, dass das Publikum durch dergleichen unrichtige Vorschläge nicht ferner irre geführt und nicht Mancher dadurch verleitet werden möge, einen Orgelbauer, welcher eine Windlade höher wie nach des Hrn. W. Preise berechnet, öffentlich, oder noch schlimmer insgeheim, für einen Preller auszuschreien.

Meine Geschäfte gestatten es mir jetzt nicht, diesen Aufsatz noch weiter auszudehnen; allein die weitläufige und doch nicht ganz gründliche Abhandlung des Hrn. W., über Stimmung der Orgeln (Musik. Zeit. 1822. No. 45 und 46.), veranlasst mich, noch einige Worte über diesen Punkt hinzuzusetzen. Wiewohl der Hr. Verfasser hier über das Stimmen der Orgeln sehr ausführlich schreibt und die Regeln dazu gewiss sehr genau angegeben zu haben glaubt, so muss ich doch darauf erwiedern, dass:

1) der Nichtkenner das Stimmen danach nicht lernen wird, und

2) jene Regeln für jeden einsichtsvollen Orgelbauer ganz überflüssig sind.

Die Behauptung aber, welche dort wörtlich so lautet: „Der Stimmer hat besondere Aufmerksamkeit auf diese Schwebung (nämlich der zu stimmenden Pfeifen) zu richten; so bald sie aufhört, ist der Ton, sey er zum Grundtone die Octave, Quinte oder Tertie, vollkommen rein" ist sehr unrichtig, da es drey verschiedene Grade der Reinheit giebt, und man dürfte nach dieser Anleitung nie eine möglichst reine Orgel erhalten.

Diese drey verschiedenen Grade der Reinheit werden das untere, mittlere und obere Rein benannt, und jeder, der eine Orgel gut stimmen will, muss sie wohl von einander zu unterscheiden wissen; denn, wenn man nur drey verschiedene Register nach der temperirten Octave 4 Fuss stimmt und diese Grade nicht aufs Sorgfältigste beobachtet, was entsteht daraus? für jedes fein geübte musikalische Ohr eine unerträgliche Harmonie dieser drey Register, sobald sie zusammen gezogen werden. Gesetzt nun aber auch, man wollte sich aufs Nachhelfen verlassen, so wird dieses nicht allein einen ausserordentlichen Verlust an Zeit erfordern, sondern auch nicht einmal zum glücklichsten Resultate führen.

Eine Orgel ganz glockenrein zu stimmen, ist durchaus unmöglich, obgleich die Reinheit einer gut gestimmten Orgel die eines Orchesters bedeutend übertrifft, indem es wohl nicht gut möglich seyn dürfte, dass jeder einzelne Musikus im Orchester, vorzüglich bey sehr schnellen Passagen, jeden Ton so rein griff oder bliese, wie eine solche Orgel die Menge der Töne anzugeben im Stande ist.

Die Hauptregeln aber, einer Orgel den höchstmöglichen Grad der Reinheit zu geben, sind, aufs Kürzeste auseinander gesetzt, folgende:

1) Wenn bey der Temperatur der Quintenzirkel gehörig geordnet ist, so stimme man erst die untere Octave des temperirten Registers, Principal oder Octave 4 Fuss, rein, dann gehe man zu den obern über und lasse, so bald eine jede Octave ganz rein zu seyn scheint, stets die unterliegende, oder, so wie man höher kommt, auch zwey unterliegende Octaven mit anschlagen; schwebt dann noch etwas, so ist es der Beweis, dass nicht alle Pfeifen gleichen Grad der Reinheit

haben, und man muss nachhelfen, welche Arbeit dem geübtesten Stimmer, jedoch nur selten vorkömmt und leicht geschieht.

2) Nun stimme man nach dem temperirten Register, nicht wie Hr. W. vorschreibt, alle übrigen, sondern nur die 8- und 2 füssigen, so wie alle kleineren und auch die Quint- und Terz-Register, welche über 4 Fuss Ton enthalten, einzeln durch, lasse aber auch stets, so wie man zum zweyten c kommt und jeden darauf folgenden Ton für rein hält, die unterliegende Octave mit anschlagen, welches als Probe der egalen Grade der Reinheit gilt.

3) Die 16 füssigen Labial-Register, die Quinten und Tertien unter 4 Fuss Ton müssen nach einem 8füssigen Principal oder Octaven-Register gestimmt und wie die vorigen behandelt werden.

4) Zwey 4 füssige Register dürfen nicht zusammen gestimmt werden, sondern z. B. eine 4 füssige Flöte u. s. w. muss nach 8, oder wenn es nicht anders seyn könnte, nach 2 Fuss Ton gestimmt werden, da die Schwingungen von gleichen Tönen zu sehr in einander greifen, als dass sie auf diese Art möglichst harmonisch mit anderen Stimmen klingen können.

5) Die tiefen Töne können eher etwas vom unteren Grade der Reinheit behalten, wie hingegen die hohen mehr das obere Rein lieben.

Möge man das hier Gesagte nicht so beurtheilen, als wollte ich dem geschickten Orgelbauer dadurch Unterricht im Stimmen ertheilen, wovon ich weit entfernt bin; dem weniger Geübten dürfte es jedoch nicht ganz überflüssig seyn, da es nicht willkürliche Behauptung von mir, sondern wirkliche Erfahrung aus meiner mehrjährigen nicht unbedeutenden Praxis ist.

Sollten meine Geschäfte es mir einst einmal gestatten, so bin ich nicht abgeneigt, ein vollständiges Werk über die Orgelbaukunst in allen ihren Theilen zu entwerfen. Getreulich würde ich dann alle meine Erfahrungen mittheilen, damit das Werk nicht allein jeden Freund des Orgelbaues belehrte und ihm eine richtige Ansicht ertheilte, wie derselbe bey vorkommenden Fällen eine neu erbaute oder auch reparirte Orgel zu übernehmen habe, sondern auch einem angehenden Künstler zum richtigen Leitfaden dienen könnte.

Hannover, im Juny 1825.

Kurze Anzeige.

24 *Exercices pour l'Hautbois dans les tons les plus difficiles, avec accomp. de Pianoforte, comp. par J. F. Braun.* Oeuvr. postume. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Folge dieser Uebungsstücke ist nicht als Kunstwerk, sondern als methodisch-instructives Hülfsmittel zur höheren Ausbildung auf der Hoboe zu betrachten. Da, seit allgemeiner Vorgunst für die Clarinette, jenes Instrument — das doch durch sie eben so wenig ersetzt werden, als es die Clarinette ersetzen kann, indem beyde von so ganz verschiedener Natur und Wirkung sind — über Gebühr zurückgesetzt wird, und da, wie bekannt, eine der Hauptschwierigkeiten der Hoboe ist, sie in allen, auch den entlegenern Tonarten rein, sicher und frey zu behandeln: so war das Bemühen des verstorbenen Braun gewiss sehr zweckmässig und kann denen, die es mit Fleiss benutzen wollen, von vielem Nutzen seyn; denn Er war wirklich der Mann dazu, solch' eine Handleitung bieten zu können. Er fängt mit D dur an und führt stufenweise, bis jeder Ton sein Kreuz hat; dann, mit B dur, bis jeder sein B hat. Die schwierigsten Tonarten und durch sie hervorgebrachten Lagen haben, wie billig, die meisten und verschiedenartigsten Uebungsstücke erhalten. Sie sind sämmtlich kurz; und das ist recht. Den Erfindungen, den Tempos, dem Ausdruck, und sonach auch der Vortragsart nach, ist auf Mannichfaltigkeit gesehen; auch das ist recht. Dass andere Schwierigkeiten, als die durch die Tonarten herbeygeführten, möglichst vermieden sind, und dass die Stimme des Pianofortes äusserst leicht auszuführen, doch aber nicht ganz ohne Abwechslung in der Behandlungsart ist, ist gleichfalls recht. Diesemnach wird das Werkchen denen, welchen es bestimmt ist, mit gutem Grunde empfohlen, und ist nur zu wünschen, dass es sich die Hoboebläser ernstlich genug empfohlen seyn lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. №. 37. 1825.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Juny und July. Am 18ten Juny: im Leopoldstädtertheater: *Die musikalische Schneiderfamilie,* oder *Die Heirath durch Gesang,* lokales Liederspiel in zwey Aufzügen von Adolph Bäuerle. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. — Auch dieser Posse liegt, gleich dem durch Wurm's komisches Talent uns lieb gewordenen *Sänger und Schneider* die Musikomanie eines Bügelhelden zu Grunde; nur mit dem Unterschied, dass von diesem Schwindel hier die gesammte Sippschaft Meister Zwirnfadens ergriffen ist. Es ist viel Drolliges darin, manche humoristische Situationen und ein munterer, gewandter Dialog; nur die Musikstücke sind zu gehäuft angebracht; sie wurden auch bey den folgenden Darstellungen mit löblicher Resignation sehr vermindert. In der Hauptrolle erschien der neue Komiker, Hr. Lang, und seine Leistung verdiente Beyfall. Er kam von Brünn auf Gastrollen hieher, und wurde als Suppleant des allbeliebten *Raimund* engagirt, dessen Gesundheit von einem Zehrfieber bedroht ist. Hr. R. ist im wörtlichen Sinne ein Opfer allzu angestrengter Thätigkeit geworden; da ihm bis jetzt der Gebrauch der Gmündner Seebäder keine Hülfe gewährt hat, so hofft er, durch die Landluft die verlornen Kräfte wieder zu erlangen, doch zweifelt man daran, ihn je wieder in seiner vollen, quecksilbrigen Lebendigkeit auf der Bühne bewundern zu können.

Am 22sten, in der italienischen Kirche: Seelenmesse für Hrn. Hofkapellmeister Salieri, wobey dessen hinterlassenes *Requiem* aufgeführt wurde. Dieses soll bereits seit einigen 20 Jahren vollendet seyn, und ist — zwar keineswegs im eigentlichen Kirchenstyl — doch, wie alles aus der Feder des verewigten Meisters, melodieenreich gehalten, besonders das sanfte Recordare (B dur $\frac{6}{8}$). — Der Eingang: Requiem aeternam (C moll) hat — sonderbar genug — durch seinen düstern unisonus eine auffallende Aehnlichkeit mit der populären Melodie des Nachtwächter-Gesanges. Vertraute Freunde des bis zu den beyden letzten Lebensjahren stets jovialen, zu allen muntern Scherzen aufgelegten, Componisten wollen hierin die absichtliche Anspielung darauf finden: „dass nun auch seine Stunde geschlagen habe.“ —

Im Hofburgtheater: *Preciosa,* Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören und Tänzen von P. A. Wolff; Musik von Carl Maria von Weber, worin Madame Neumann aus Carlsruhe — welche, beyläufig gesagt, hier eine tödtliche Krankheit überstand, mit grossem Beyfall gastirte. — „O komische Welt!“ meint Verwalter Knoll in *der schönen Müllerinn,* und wahrlich, er hat Recht. Es begiebt sich auf unserm wunderlichen Planeten so Manches, wovon man sich nicht hätte träumen lassen. So sind z. B. Wiens Opernbühnen geschlossen; still Klang und Sang; ein Fremder, der nach einer Abwesenheit von zwey Jahren die Kaiserstadt jetzt wieder besucht, kann höchstens Dem. Heckermann — bey seiner früheren Anwesenheit noch eine bescheidene Fusskünstlerin des Horschelt'schen Institutes — gegenwärtig einzige Prima Donna assoluta — bewundern; ein paar nothdürftige Choristen, die Kehrseiten eines David, Donzelli, Rubini, Lablache, Ambrogi etc. bildend, repräsentiren den ersten Tenor, den Basso serio e cantante. Dagegen wird nunmehr auf dem National-Theater, wo sonst *Wallenstein, Hamlet, Lear, Macbeth, Yngurd, Sappho, Medea, Ottokar, Phädra, Merope, Don Carlos, Fiesko, Romeo und Julie, Iphigenia, die Braut von Messina* und die inspirirte Helden-*Jungfrau von Orleans* mit feinen Lustspielen älterer und neuerer Zeit friedlich Hand in Hand einherwandelten, tapfer gesungen und gesprungen, und

das alles von regulären Truppen, welche aus dem aufgelösten Freycorps der Barbajaschen Entreprise bestehen. Dass man indess hier etwas anderes zu hören gewohnt ist, als ein Gedicht, dessen grösster Vorzug in einer reizenden Musik besteht, war nicht zu verkennen. Jedem das Seinige.

Am 24sten, im Josephstädtertheater: Ein Potpourri, bestehend aus folgenden Ingredienzien: 1. Ouverture von Rossini (*Barbiere di Seviglia*); 2. Introduction aus derselben Oper; die Partie des Grafen Almaviva vorgetragen von Hrn. Kurz (Mitglied — auf gut deusch: Chorsänger — des Theaters an der Wien); 3. Arie aus *Cenerentola*, gesungen von Dem. Krisnitz; 4. *Der Speisezettel*, komische Arie von Gläser, vorgetragen von Hrn. Hopp; 5. Arie von Pucita, gesungen von Dem. Heckermann; 6. *Des Soldaten Abschied, Rückkehr und Lohn.* Erzählung mit bezeichnenden Tableaux.

Im Leopoldstädtertheater: Neu in die Scene gesetzt: *Wien, Paris, London und Constantinopel*, Zauberspiel von Bäuerle und Müller. Geringer Erfolg.

Am 1sten July, im Kärnthnerthortheater, von der Henslerschen Gesellschaft: *Sieben Mädchen in Uniform.* Vaudeville in einem Akt nach dem Französischen, von Angely; Musik von verschiedenen Meistern. *Das Fest zu Peking*, Divertissement. — Da in diesem Monate die Hofschauspieler Ferien haben, so hat der Unternehmer der Josephstädterbühne sich der Verbindlichkeit unterzogen, zugleich auch in jenem Lokal Vorstellungen zu geben, damit zur Ergötzlichkeit des Publikums doch wenigstens Ein Stadttheater geöffnet bleibt. — Die sieben uniformirten Schönen, ein Leibgericht der Berliner, fanden hier weniger Anbeter weil die Liedchen, grösstentheils exotische Produkte sind, und dem Südländer weniger zusagen. Das Balletchen ist der weiland Kiaking, en miniature, das heisst: einige pikante Tanzstücke daraus, und der vorräthige chinesische Apparat aufs Neue zur Schau gestellt.

Am 5ten: Ebendaselbst: *Der Brief an sich selbst*, Operette in einem Akt von Carl Meisl; Musik von Gläser. — *Die Hochzeit auf dem Lande*, komisches Ballet nach Aumer, neu in die Scene gesetzt von Aichinger Sohn; Musik von Kinsky. Beyde Stücke sind schon durch frühere Aufführungen bekannt.

Am 6ten: Im Josephstädtertheater: Gymnastische Vorstellung der Familie Ravel, welche hier ihren Tummelplatz aufgeschlagen hat, indess die heimischen Künstler auswandern mussten. Dieselben schon oft gesehenen, wirklich überraschenden akrobatischen Kunststücke, dieselbe ohrenzerfleischende Musik, wie einst, wieder aufgespielt vom suspendirten Wiener-Theater-Orchester. Die Menschen wollen leben und ehrlich, wenn auch mit weniger Ruhm, ihren Unterhalt erwerben. Unverschuldetes Missgeschick entehrt nicht.

Am 8ten, im Leopoldstädtertheater: Wiederaufführung der beliebten Pantomime *Perseus und Andromeda*, zum Benefice der Madame Rainoldi.

Am 9ten, im Kärnthnerthortheater: *Der Weibertausch*, Singspiel in einem Akt nach dem Französischen von J. F. Castelli; Musik von Herold. In einer günstigeren Periode oft und besser gehört.

Am 15ten, ebendaselbst: *Rinaldo d'Asti*; Ballet in zwey Akten, nach *Gioja*, in die Scene gesetzt von Aichinger und Sohn; Musik von Gyrowetz. Auch ein Ueberbleibsel aus dem goldenen Zeitalter, worin des trefflichen Cavarola unversiegbare Laune uns manche Abendstunde höchst angenehm erheiterte.

Am 15ten, ebendaselbst: *Die Prise Tabak*, oder: *Die Vettern als Nebenbuhler.* Komisches Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen; Musik von Riotte. In jedem Betracht eine werthlose Kleinigkeit.

Am 20sten, ebendaselbst: *Kornblümchen*, oder *Der verwandelte Liebhaber*, grosses Feenmärchen mit Gesang in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Charles Perrault frey bearbeitet; Musik von Leon de St. Lubin. Decorationen, Maschinen, Tänze, Arrangement, Kostume u. s. w. von den Herren etc. etc. Es ist kaum glaublich, dass dieses schale Product, welches den Ehrenplatz in jener Gattung verdient, die Voltaire als einzig fehlerhaft verwirft, nämlich in der langweiligen, demselben Boden entsprossen seyn sollte, der so manches allerliebste Ammenmährchen, reizend eingekleidet, wieder ins Leben rief. Ist wirklich ein französisches Original davon vorhanden, so kann nicht geläugnet werden, dass der Verdeutscher aus allen Kräften dahin gearbeitet hat, seinen Stoff möglichst zu verballhornen. Nicht einmal der in einen Brummbären metamorphosirte Amoroso vermochte den Galerien einiges Interesse abzugewinnen. Es wird übrigens darin viel gesungen, und dennoch fehlt der Gesang. Die erste

Wiederholung geschah vor leeren Bänken und blieb bis zur Stunde auch die letzte.

Am 24sten, ebendaselbst: *Die Unterhaltung im Weinberge*, komisches Ballet in einem Akt, arrangirt von Hrn. Aichinger dem Sohn; Musik von verschiedenen Meistern. Lauter alte Bekannte.

Am 25sten, im Leopoldstädtertheater: *Jacob in Wien*, Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach dem Lustspiele *Hanns in Wien* frey bearbeitet; Musik vom Kapellmeister Müller. Wurde sehr beyfällig aufgenommen, besonders die populäre melodische Composition.

Im Kärnthnerthortheater: *Sonderbare Laune* oder: *Sie sind dennoch verheirathet*, komische Oper in einem Akt, nach dem Französischen; die Musik, vom Kapellmeister Gläser, ist grösstentheils ausgezeichnet brav. Zu bedauern ist, dass, Dem. Heckermann abgerechnet, keines der Darstellenden seiner Aufgabe gewachsen war.

Am 30sten, ebendaselbst: *Das Lotterie-Loos*. Wie oft haben wir nicht Nicolo's freundliche Musik mit stets erneuertem Vergnügen wiedergehört! Madame Grünbaum und Dem. Sontag bleiben unvergesslich in dem Probirstein aller Sängerinnen, in der meisterhaften Arie: Nein, ich singe nicht, mein Herr! — Es ist allerdings rühmlich, nach solchen Kämpfern noch Beyfall zu gewinnen.

Im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Das lustige Beylager*, worin ein Herr Piccolini aus Pressburg das Schneiderlein als Gast gab. Jahre sind zwar dahin geschwunden, seit diese köstliche Dummheit — vom scurrilen Hoffmann also getauft — elektrisch auf alle Lachmuskeln wirkte und der Geschmack hat indessen eine andere Richtung erhalten; aber Müllers baroke Charakteristik verleiht dieser originellsten aller musikalischen Parodieen noch immer den alten Reiz, und Referent legt freymüthig das Bekenntniss ab, dass er sich von den Sterbescenen des zweyten Finals jedesmal wie vom Tarantelstich getroffen und unwiderstehlich in den tollen Spuk hineingerissen fühlt.

Miscellen. Hr. Kapellmeister Weigl, der nun mit dem ganzen Opernpersonale temporisirt, hat seine artige Operette *Waldemar* so überarbeitet, dass sie nun einen ganzen Abend ausfüllt, und in Gesellschaft dieser Partitur eine Kunstreise nach Gräz angetreten, um sie dort zu seinem Vortheile auf die Bühne zu bringen.

Abbé Gelinek, dem wir eine so zahlreiche Sammlung eleganter Pianoforte-Variationen verdanken, ist bald seinem Freunde Salieri nachgefolgt. Er verlebte seine letzten Lebensjahre als Hauskaplan des Fürsten von Esterhazy still, zurückgezogen, und ganz seinen Berufspflichten gewidmet.

Einem Gerüchte zufolge soll der Schauspiel-Director Carl aus München mit seiner Gesellschaft hieher kommen, um im Theater an der Wien Vorstellungen zu geben.

Der berühmte Virtuos, Professor Bayr, hat nun seine Erfindung, Doppeltöne auf der Flöte hervorzubringen, so weit vervollkommnet, dass sich diese Procedur auf alle Skalen erstreckt und jeder mit der Behandlungsart vertraute Flötenspieler im Stande ist, auf einem gewöhnlichen Instrumente reine, wohlklingende, auch unter einer Begleitung noch sehr vernehmliche Terzen, Quarten, Quinten und Sexten gleichzeitig hören zu lassen. Da dieser Tonkünstler erst vor Kurzem die Musikwelt mit einer Flöten-Schule beschenkt hat, welche von Sachverständigen als vorzüglich gerühmt wird, so lässt sich hoffen, dass auch diess neueste Resultat seines Forschens bald ein Geheimniss zu seyn aufhören werde. So viel ist gewiss, dass das Phänomen keineswegs eine Wirkung der Doppelzunge ist, weil solche zweystimmige Akkorde (wie diess mehrere Musiker bezeugen, die nach Hrn. B.'s Anweisung Versuche mit glücklichem Erfolge anstellten) als zwey verschiedene Töne gegriffen werden müssen.

Mailand, den 2. July 1825. Bald nach Abgang meines vorigen Berichtes wurde die bereits angezeigte Farse: *I tre mariti* von Gustav Carulli, zum ersten und letzten Male gegeben. Der noch sehr junge Componist ist ein Sohn des bekannten Guitarristen Carulli und ein Schüler des Hrn. Pär. Von der Musik dieser Farse lohnt der Mühe nicht zu reden. Es ist zu wünschen, dass sich dieser neue Rossinische Apostel, oder vielmehr Copist, bald bekehren möge.

Nachrichten von den Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Mailand. Unsere Stadt gewährte dieses Frühjahr durch die Anwesenheit des kais. österreichischen Hofes, mehrer italienischen Höfe, eines zahlreichen diplomatischen Corps und vieler fremden vornehmen Gäste einen sehr glänzenden An-

blick. Ausser den gegebenen Festen und ausserordentlichen Spektakeln waren acht Theater offen, worin Opern, Komödien, gymnastische Künste u. s. w. gegeben wurden. Allein im Ganzen stand diese Stagione teatrale mit dem Glanze der Anwesenden im umgekehrten Verhältnisse, und im eigentlichen Sinne hatten wir gar keine Prima Donna; die Opern waren ohnehin dieselben, welche jahraus jahrein zu Neapel, Venedig, Wien, Paris etc. abgeleyert werden. — *Teatro alla Scala.* Die Garcia und Contini abgerechnet, waren die Sänger noch immer dieselben wie in der vorigen Stagione; den Tenoristen Winter ersetzte Hr. Verger; mitunter engagirte man aus Noth einige andere Sänger. Die sogenannte Apertura, die gewöhnlich am zweyten Ostertage Statt hat, beschenkte die Zuhörer mit einem doppelten Fiasco: Oper und Ballet fielen durch. Die Oper, von Hrn. Marchese Sampieri *) neu componirt, hiess *Pompeo in Siria* und hatte schon vor der Aufführung fast alle Sänger wider sich: diess sey kein Gesang, sagten sie, und die Oper könne unmöglich gegeben werden. Allein ob sie schon nicht ganz Unrecht hatten, mussten sie zuletzt doch nachgeben, wurden aber bald von ihrem Ungemache erlöst, denn in der dritten Vorstellung vertrieb *Semiramis* den *Pompejus* von der Scene. Aus der unten beygefügten historischen Anmerkung sieht man unter andern, dass der Hr. Marchese mit dem bekannten Liebling gleiches Alters, in derselben Stadt erzogen, und ein Mitschüler des Ab. Tesei ist; kein Wunder also, dass er oft an des Freundes Hand wandelt. Der erste Akt des *Pompeo* hat zwar ein paar Stücke, in denen ein gewisses Leben nicht zu verkennen ist; der ganzen Oper mangelt es jedoch an schönen und neuen Gesängen, an eigentlicher Ausführung, wofür aber kräftige Banden entschädigen. Schlagt zu! sagte der selige Viganò zu seinen Maestri, und schlug sich dabey mit der Faust an den Kopf, die Zuhörer meinend. Das Orchester muss zerplatzen (l'orchestra deve crepare), setzte seine reizende Tochter hinzu, und das ging die armen Spieler an. Dessenungeachtet wusste Viganò auch mit einer geräuschlosen Musik, wie z. B. mit Haydn's *Ariadne auf Naxos*, und mit einer einzigen Person auf der Scene den Zuschauer ziemlich lange zu interessiren und nicht selten grosse, sehr schöne, ernsthafte Ballets ohne Trommeln und Pfeifen in die Scene zu setzen. Allein mancher heutige Componist glaubt, eine Opera seria könne ohne solchen Charivari nicht seyn. Banda ist die Parole, die er dem Theaterdichter giebt, damit seine Heldenthaten laut werden. Schon glänzt ihre Stelle in den Opernbüchern unter den Sängern, und sie findet sogar Panegyriker in musikalischen Zeitschriften. Doch zu *Pompeo* zurück. Die recon-

*) Der Marchese Francesco Sampieri, im J. 1790 zu Bologna geboren, studirte die Anfangsgründe der Musik beym Ab. Tesei (einem Schüler Martini's) und setzte seine Studien zu Rom bey dem Maestro Lowerhj fort, der ihn besonders im Accompagnement nach Fenaroli's Grundsätzen unterrichtete, wodurch er die Composition selbst von Lowerhj und Zingarelli erlernte. Hier folgen seine Compositionen. 1807. die Oper *Elpinice e Wologeso*, unter Zingarelli's Aufsicht, und zu — Rom bey der Sängerin Camporesi aufgeführt. 1808. in Bologna, eine gran Scena für die Festa, und eine Grand Aria für Tacchinardi, bey Gelegenheit einer freyen Einnahme der erstern; beyde Stücke fanden starken Beyfall. Bis zu seinem 25sten Jahre vervollkommnete er sich immer mehr in der Musik, und schrieb für's Casino zu Bologna zwey grosse Cantaten: *La natività del Re di Roma* und *Deucalione.* Im 20sten Jahre wurde er zum Musikdirector des besagten Casino's erwählt und bekleidete diesen Posten sieben Jahre, während welcher Zeit er jährlich ein Kirchenstück für die Chiesa in S. Gio in Monte (der Residenz der Bologneser philharmonischen Gesellschaft) statutenmässig componirte und dirigirte. — 1811. die Cantate *Orfeo* für's Theater Contavalli zu Bologna. — 1816. die Oper *Oscar e Malvina* für das Mailänder Theater Re; eine grosse Cantate für die bey Anwesenheit des österreichischen Kaisers zu Mailand Statt gehabte Eröffnung des Casino de' Nobili. Die Oper *Oscar* wurde nachher in der dem Hrn. Marchese angehörigen Villa Casalecchio, und während des Karnevals 1817 im Florentiner Theater Pergola aufgeführt. — 1818. die Oper *Emilia* für's Römische Theater Argentina, welche auch im Karneval 1821 auf dem genannten Florentiner Theater, und im Sommer 1822 zu Padova gegeben wurde. In den Jahren 1818, 1819 machte der Marchese eine Reise nach Paris, London und Berlin, wo er in den öffentlichen Concerten seine Compositionen hören liess. — 1821. die Oper *Valmiro e Zorida* für's Neapolitaner Theater S. Carlo; sie fand starken Beyfall. — 1822. die Oper *La foresta d'Ostropol* für's Teatro Fondo ebenfalls in Neapel; fand eine mittelmässige Aufnahme. — 1823. die Oper *Gl' Illinesi* für's Teatro Comunale zu Bologna; machte furore, und wurde nachher in Modena aufgeführt. In diesem Jahre wurde er zum Musikdirector des neu erbauten Casino in seiner Vaterstadt erwählt, welchen Posten er noch jetzt bekleidet — 1825. die eben angezeigte Oper *Pompeo in Siria* für's Mailänder Theater alla Scala. (Aus der mir mitgetheilten eigenen Handschrift des Hrn. Marchese übersetzt).

valescirende Pisaroni sang in demselben nach Kräften: leider aber hat diese vortreffliche Sängerin seit ihrer letzten Krankheit viel verloren. Die Favelle detonirte und war kaum wieder zu erkennen, so dass sie in *Semiramis* ausgepfiffen wurde; da überdiess Galli von einer Unpässlichkeit befallen war, so musste das Theater zwey Tage geschlossen bleiben. In grösster Eile studirte Mad. Ferron die Rolle der Favelle ein, und der jüngere Galli die seines Bruders, worauf man sogleich einen Akt der *Semiramis* mit zwey Ballets, dann aber die ganze Oper gab: die Suppleanten fanden verdienten Beyfall. Wie sind doch die Zeiten verändert! Noch vor nicht vielen Jahren hielt eine einzige Prima Donna die viermonatliche Herbststagione auf der Scala aus, jetzt sind mehre nicht hinreichend: die eine ist unpässlich, die andere detonirt u. s. w. Zu Neapel waren vor zwey Jahren in einer Stagione eilf Prime Donne, und somit der gesammte barbaja'sche weibliche Schatz, zu gleicher Zeit krank. Die heutige höchst ermüdende Oper überhaupt, insbesondere die Trommel und ihre Schwester, die Cabaletta, sind grösstentheils Schuld daran. Auf unsrer Scala z. B. schreit die menschliche Kehle in der Introduction der Rossini'schen *Semiramis* mit 119 Instrumenten um die Wette, was vorzüglich auf angehende Sänger schädlich wirken muss. — Gleich nachher gab man wieder *Mosé*, in welcher Mariana Wilson (eine Engländerin) in der Rolle der Elcia debütiren sollte; da sie sich aber nicht wohl befand, so debütirte einstweilen in jener Rolle die aus der so eben eingegangenen Neapolitaner Glossop'schen Gesellschaft hier angekommene Wiener Sängerin Paulina Sicard (eigentlich Lechleitner), und zwar mit Beyfall, der sich aber in der Folge mit einem decrescendo und morendo endigte, denn sie detonirte ein wenig zu arg. Die Sicard ist zur Prima Donna für die Scala schon desswegen nicht geeignet, weil die untere Hälfte ihres Stimmenumfangs für dieses grosse Theater zu schwach ist. In Neapel, sagt man allgemein, hat sie nicht gefallen. Mad. Ferron, die zum Comodino geworden ist, musste einmal ihre Rolle übernehmen; Galli der jüngere fand in der Rolle des Mosé eine gute Aufnahme. In der siebenten Vorstellung sang die Wilson, die aber nach dreymaligem Auftreten der Sicard wieder den Platz räumte. Man kann dem Gesange der ersteren gewisse buoni numeri, wie die Italiener sagen, nicht absprechen; vielleicht bildet sie sich mit der Zeit zur sehr braven Künstlerin. Da die Ferron indessen Mailand verliess, von der Favelle keine Rede mehr war, überdiess die Sicard zuweilen kränkelte, so trat die Wilson aus blosser Gefälligkeit, wie der Theaterzettel sagte, abermals in ihrer Rolle auf und fand zur Belohnung starken Beyfall. Mit dem *Mosé in Egitto*, den die Mailänder seiner öftern Aufführung wegen spottweise *Mosé in Milano* nannten, wechselten einigemal Generali's *Baccanali* ab, in welcher Oper die Pisaroni in der übernommenen Rolle des Ebuzio wenig Glück machte, weil diese nicht im Bereich ihrer Stimme lag. Gleich darauf verunglückte das neue grosse Ballet des Hrn. Clerico. Ueberhaupt musste man sich dieses Frühjahr grösstentheils mit kleinern und ältern Ballets behelfen; erste Tänzer hatten wir hingegen in Menge, und die bereits erwähnte Heberle aus Wien machte nun auch bey uns furore. Am 12ten May gab man dem Kaiser zu Ehren ein *Inno*, eigentlich eine kleine Cantate, von Hrn. Pietro Ray, Lehrer des schönen Gesangs am hiesigen Conservatorium, komponirt. Das Theater war übervoll. Es gingen 2700 Billets bey der Kasse ein; überdiess mussten 400 Personen wieder nach Hause kehren, denn die Abonnenten allein machen 1500 aus, und auch die Zahl derer, die freye Entrée haben, ist nicht gering. Da der Abend sehr warm war, so kann man sich die Hitze in dem noch dazu sehr stark beleuchteten Theater leicht vorstellen; mehre Personen wurden davon ohnmächtig. Gelegenheitscantaten gefallen in der Scala höchst selten, auch dieses *Inno* wollte Niemand behagen. Ref. hat es nicht gehört, denn als er ins Theater kam, war schon alles mit Menschen vollgepfropft. Den 17ten gab man zur Abwechslung Rossini's *Cenerentola*, in welcher die Clotilde Coveldi (eigentlich Colombelle, eine Französin) in der Rolle der Cenerentola debütirte. Sie ist eine Schülerin des Hrn. Garaudé, hat eine gute, reine, umfangreiche Sopranstimme, verziert aber etwas verschwenderisch und steht überhaupt als Prima Donna auf der Scala eben so wenig am rechten Orte, als ihre beyden Vorgängerinnen. In Neapel, heisst es, hat sie auf dem Teatro Fondo gefallen und auf S. Carlo fiasco gemacht. Derselben Verschiedenheit der Grösse des Locals ist es auch zuzuschreiben, dass Hr. Luigi Biondini in der Rolle des Dandini mit seiner übrigens guten Bassstimme auf der Scala wenig anzog, da wir noch überdiess Lablache in derselben Rolle in frischem Andenken hatten. Den

23sten wurde dem Kaiser im hiesigen Casino de' Nobili ein glänzendes Fest gegeben, und bey dieser Gelegenheit eine vor mehren Jahren von Hrn. Stunz für dasselbe Casino zu demselben Zwecke componirte, eingetretener Umstände wegen aber nicht aufgeführte kleine Cantate von den Zöglingen des hiesigen Conservatoriums vorgetragen, die ihrer guten Musik ungeachtet gar nicht gefiel. Den 28sten liess sich Hr. Eduard Jaell, ein vorzüglicher Violinspieler, angeblich aus Wien, nach dem ersten Akte der Oper mit einer langen Polonaise von Pechatschek ohne alle Einleitung auf seinem Instrumente hören, machte aber wahrscheinlich der Wahl des Stückes wegen kein Glück. Warum gab Hr. Jaell nicht lieber ein ordentliches Concert? — Den 31sten eine neue Art von Abwechslung: man überraschte uns mit dem — *Tancredi*. Die Coveldi (Colombelli) verzierte manches so abscheulich, dass mehre Zuhörer dabey ein saures Gesicht machten. Die Pisaroni hielt sich wacker genug; allein, wie bereits bemerkt wurde, ist sie leider seit ihrer überstandenen Krankheit nicht mehr das, was sie sonst war. Die Vereinigung beyder Stimmen im Duette des ersten Akts nahm sich sehr gut aus, weswegen die Sängerinnen nach demselben auf die Scene gerufen wurden. Im Juny nahmen die Sachen eine weit ernsthaftere Wendung. Gleich in den ersten Tagen dieses Monates befiel die Coveldi eine Brustkrankheit, von welcher sie noch jetzt nicht ganz befreyt ist; die Sicard war auch nicht immer wohlauf, weswegen die neu zu gebende Opera buffa von Hrn. Cordella ganz unterblieb. Unter solchen Umständen gab man mehre Tage hindurch bloss die zwey Ballets, zwischen welchen einige Stücke aus *Semiramis* abgesungen wurden. Mit dieser musikalischen Akademie wechselte wieder die *Cenerentola* ab, welche Rolle die Fontemaggi, von der sogleich die Rede seyn wird, übernahm. Den 27sten und 29sten trat die Coveldi, obgleich noch nicht ganz hergestellt, wieder im *Tancredi* auf. Ihre Stimme schien weit schöner als vorher, aber die leidigen Verzierungen waren noch immer dieselben. Den 30sten schloss endlich diese gar herrliche Frühlingsstagione mit der erwähnten musikalischen Academie! Es wäre in der That besser, das Theater bis auf bessere Zeiten ganz zu schliessen. — *Teatro Canobiana*; Sänger: Francesca Fontemaggi, Prima Donna; Raniero Marchionni, Primo Tenore; Bartolomeo Botticelli (Bruder des unten folgenden Pietro), Carlo Moncada, Bassi; Angela Buzzi, Gaetana Corini, Seconde Donne; Carlo Beretta, Secondo Tenore. Erst am 10ten May wurde dieses zweyte Hoftheater mit Coccia's älterer Oper *Clotilde* eröffnet. Auf dem Theaterzettel hiess es: „La Signora Fontemaggi, per far cosa grata all' impresa, in tre giorni ha imparato la sua parte" (um der Direction gefällig zu seyn, lernte Mad. Fontemaggi ihre Rolle in drey Tagen ein); denn die eigentliche Prima Donna Biagioli Herdlizka bekam in der Hauptprobe Convulsionen, man sagt, weil die Seconda Donna eine schöne Arie für sich eingelegt hatte. *Clotilde*, von welcher Oper schon oft in diesen Blättern die Rede war, lässt sich bey allen handgreiflichen Plagiaten aus Cherubini's Wasserträger, aus Umlaufs-Balletten u. s. w. recht gut anhören, und muss auch Rossini gefallen haben. Von der ganzen Aufführung ist nicht viel Rühmliches zu sagen. Die Fontemaggi, Moncada, Marchionni sind nicht übel und fanden Beyfall. Die Stimme des letztern hat im verjüngten Maassstabe einiges Aehnliche mit der von David; die Mailänder nennen ihn Tenoretto (Tenorchen). Die zweyte ältere Oper von Pacini, *la Schiava di Bagdad*, und die Felicità Baillou, eine Mailänderin und Schülerin des hiesigen Conservatoriums, welche darin debütirte, haben nicht gefallen. — *Teatro Re*. Hier wechselten Opern und Komödien ab. Sänger: Prime Donne: Girolama Dardanelli, Adelaide Comelli Rubini (eigentlich Chomel, eine Französin). — Altre Prime Donne: Maddalena Masini, Carolina Villa. — Primi Tenori: Giovanni Rubini, Giuseppe Vaschetti, Giacomo Rauscher (soll ein Wiener seyn). — Primo Buffo cantante: Pietro Botticelli (Bruder des vorhergehenden). — Primo Buffo comico: Nicola Bassi. — Altro Buffo: Gio. Battista di Franco; davon mehre aus Wien angekommen, und ein Zweig der barbaja'schen Gesellschaft. Der lächerliche Beysatz „altre Prime Donne" u. s. w. ist jetzt in Italien häufig zu lesen: theils will der Impresario dadurch seinen Reichthum an ersten Sängern zeigen, theils sollen diese Individuen das Mittel zwischen ersten und zweyten Sängern halten, was aber nicht immer der Fall ist; theils endlich sind es Sänger, die in kleinern Städten die erste Rolle gespielt haben und nun auch in grossen Städten glänzen wollen, daher sie sich solche Titel in ihrem Contract ausbedingen. Den 13sten April machte man den Anfang mit Cimarosa's Oper *Matrimonio segreto*, die viel Beyfall fand und in der Folge am meisten gegeben wurde. Die Dardanelli, die wir seit 12 Jahren

nicht gehört hatten, hat seitdem freylich an Frische der Stimme verloren, missfiel aber dessenungeachtet nicht. Desto mehr Beyfall fand Rubini, ein vorzüglicher Sänger mit einer angenehmen und geläufigen Stimme; nur schnörkelt er nicht selten zu viel. Bassi gehört noch zu den alten, guten italienischen Buffi comici; sein Gesang ist zwar unbedeutend, aber sein Spiel ganz vortrefflich. Ref. hörte ihn an einem Abend, als er ganz heiser war, und doch theilte er mit Rubini den grössten Beyfall. Botticelli verdient Lob. Die Masini und Villa (letzte Contrealt) können übergangen werden. Zwey Wochen nachher machte Rossini's *Cenerentola* einen kleinen fiasco; anfangs May gab man dessen *Elisabetta*, den 12ten Juny seinen *Barbiere di Seviglia*, den 18ten die *Italiana in Algeri*. Die Comelli fand Beyfall.

So hätten wir glücklichen Mailänder dieser Stagione acht Rossinische Opern zu verdanken; um aber doch mit etwas Neuem abzuwechseln, beginnt heute, den 2ten July, im Theater Canobiana die Sommerstagione mit dem *Tancredi*. Und nun weiter im Texte, was so viel sagen will als — da Capo.

(Der Schluss folgt.)

Recension.

Sette Fughette a quattro Voci cantanti col Basso continuo, ricavate dalle Opere del fù Padre Maestro Giambattista Martini, e pubblicate da C. T. Weinlig, Direttore di musica alla Scuola di S. Tommaso a Lipsia. Lipsia, presso Fed. Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Es war ein glücklicher Gedanke des Hrn. W., diese kleine Sammlung zu veranstalten und herauszugeben; ein Jeder, mag er nun diese Bogen bloss für sich zu seiner Belehrung und Freude, oder zur Ausführung durch Singchöre gebrauchen wollen, oder beydes — ein Jeder wird sich dem Sammler und Herausgeber dafür verbunden fühlen. Bekanntlich war der gelehrte Franciskaner und Kapellmeister seiner Ordenskirche zu Bologna (geb. 1706, gest. 1784) der grösseste Contrapunktist, das Wort im alten Sinne genommen, seiner Zeit, und wahrscheinlich auch der letzte, in jenem Sinne, für alle Zeit; war dafür durch ganz Europa anerkannt und galt allen in dieser Hinsicht geradezu als Orakel, so dass sein Ausspruch als letzte Instanz angesehen war, gegen die eine weitere Protestation nicht angenommen wurde. Was er der Welt gewesen ist und was er denen, die ihn benutzen wollen, noch jetzt seyn kann, als Theoretiker und als Geschichtschreiber seiner Kunst, so wie als Componist, das sollte wohl von einem Deutschen dargestellt werden, eben jetzt, wo man ihm nicht mehr zu nahe steht, und doch auch noch nicht so fern, dass nicht die Quellen, woraus bey einer solchen Darstellung geschöpft werden müsste, noch vorhanden, und, wenn auch zum Theil nur mit Mühe, zu erreichen wären. Die Italiener, die über ihn geschrieben haben, standen ihm zu nahe, und ihre Schriften, wenn auch schätzbar, sind doch — wie sie es zu machen pflegen — fast nur Lobschriften. *)

Als Componist nun bearbeitete M. im Laufe seines langen Lebens vorzüglich fast alle die in seiner Kirche autorisirten und feststehenden Gesangtexte im Style der Vorzeit — nicht bloss der unsrigen, sondern auch der seinigen, und fast alle als vierstimmige Chöre mit Begleitung eines fortgehenden Basses, (des sogenannten Continuo) zunächst für die Orgel; denn bey denen, zu welchen auch Instrumente gesetzt sind, ist diese Begleitung — wenigstens in den Werken, die uns bekannt sind — bloss ad libitum. Aus diesen Compositionen nun hat Hr. W. die angeführten, theils längern, theils kürzern, Stücke — meistens Schlusssätze — gewählt. Wir wollen sie näher verzeichnen.

No. 1. *Confirmata in saeculum* etc. aus dem *Confitebor*, vom Jahre 1753: streng in seinen zwey Hauptmelodieen, wie sich diese gleich Anfangs ankündigen, verweilend, ziemlich lang ausgeführt, kunstvoll, aber nicht künstlich, vielmehr für die, welchen dieser Styl nicht ganz fremd ist, leicht zu fassen, und für Alle von Wirkung. Der Satz kann als ein Ganzes für sich angesehen und genossen werden; etwa wie eine fugirte Motette. — No. 2. Schluss des *Beatus vir* — vom Jahre 1749; in enger Verschränkung und Gedrungenheit sehr künstlich; kurz; wie der Satz hier steht, mehr als Probe dieser Schreibart; für den Genuss, auch dessen, der so Künstliches aufzunehmen weiss, zu apho-

*) Wir sind unterrichtet, dass Hr. Hofr. Rochlitz schon früher entschlossen war, diesen Wunsch zu erfüllen und eine Uebersicht des Lebens und der Verdienste Martini's zu liefern. Er wird diess thun im dritten Bande seiner Schrift: *Für Freunde der Tonkunst.*

D. Red.

ristisch. — No. 3. Grösserer Schlusssatz aus dem *Dixit Dominus*, vom Jahre 1745: freyer fugirt, (was nämlich in dieser Sphäre frey heissen kann) mit manchem Eigenthümlichen. In der Gestaltung des Ganzen der WeiseHändels in dessen frühern Arbeiten, dem *Te Deum*, mehrern Anthems u. dgl. verwandt, so wie in der Folge No. 6. — No. 4. Schlusssatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1755: streng und künstlich; in dieser Art trefflich, auch nicht ohne Wirkung für solche Zuhörer, die das Technische nicht zu würdigen wissen. — No. 5. Amen aus dem *Beatus vir*, vom Jahre 1750: kurz; der No. 2. an die Seite zu stellen, nur nicht so künstlich. — No. 6. Mittelsatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1749: freyer fugirt; leicht zu fassen und auszuführen; von kräftiger Wirkung für Jedermann. Man möchte diesen Satz länger wünschen; nämlich so einzeln, wie er hier steht: im Verhältniss zum Ganzen des Werks, wozu er gehört, ist er sehr gut abgemessen. — No. 7. Mittelsatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1759: ziemlich in derselben Art, gleichfalls leicht, von kräftiger Wirkung und so, dass man ihn länger fortgeführt wünschen wird.

Die kleine Sammlung kann und wird nützen theils den Musik-Studirenden oder den ernsthaftern Liebhabern, die, wie jetzt so Viele, ja die Meisten, von dieser ganzen Gattung und Schreibart nur vom Hörensagen wissen, um sich wenigstens einigen Begriff davon zu bilden und vielleicht auch, davon angezogen, sich weiter um dergleichen Werke zu bekümmern; theils den Vorstehern und Anführern wohlgeleiteter Singvereine, um wenigstens die länger und fasslicher ausgeführten Stücke vortragen zu lassen — was fördernd für die Bildung des Geistes, wie für die Geschicklichkeit gewiss von Erfolg seyn wird. Diesen Anführern, wenn sie noch nicht zu den erfahrnern gehören sollten, möchten wir rathen, erst nur auf ganz festen und deutlichen Vortrag zu sehen, und damit dieser erleichtert werde, (weil man ja dieser ganzen Musikart jetzt meistens entfremdet ist) die Tempos langsam zu nehmen, bis jener Vortrag erreicht ist. Dass sie hernach, zwar etwas bewegter, doch durchaus nicht schnell genommen werden dürfen, brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen.

Der Stich ist ziemlich gut und ganz fehlerfrey.

Kurze Anzeige.

6 *Thèmes avec Variations d'une difficulté progressive pour Pianoforte, composés par Ch. Gollmick.* Oeuvr. 8. Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Kr.)

Das für Anfänger bestimmte Werk erfüllt sein Versprechen, von einer Schwierigkeit ohne zu grossen Sprung zu einer andern fort zu gehen, recht löblich. So leicht auch die ersten Sätzchen sind, so werden sie doch gewiss solchen Kindern, die nicht durch zu buntes Hören viel zu frühzeitig überladen und dadurch nicht für Musik gebildet, sondern verbildet sind, ihrer natürlichen Melodieen wegen bald Freude machen. Jedes Thema hat 4 Variationen. Auch diess ist sehr zweckmässig, dass der Variationen nicht mehr sind. Denn lebhafte Kinder, und meist sind es diejenigen, die für Musik bedeutendere Empfänglichkeit haben, pflegen an zu vielen Veränderungen über ein Thema eben kein sonderliches Vergnügen zu äussern; sie wollen etwas Neues, wäre es auch nur scheinbar neu. Ich finde es daher sehr verständig, dass die beyden ersten Sätzchen nur aus 8 Takten bestehen. Das erste aus C dur, das zweyte aus A moll. Ueberhaupt wechselt in den Themen immer dur und moll derselben Vorzeichnung, ebenfalls verständig. Das dritte Thema, aus G dur, hat schon zwey Theile, jeden zu 8 Takten. Das 5te F dur u. so fort. Nicht minder wechseln die Taktarten. Man sieht, dass in der Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt. Ein einziges Mal ist dem Gehöre der Zöglinge Gewalt angethan worden durch die Verdoppelung des h in der 4ten Variation No. 2., und zwar in der andern Hälfte derselben im 5ten Takte; eine leicht, aber auch nothwendig zu ändernde Kleinigkeit, die dem Zweckmässigen des lobenswerthen Ganzen keinen Eintrag thun kann. Wir empfehlen also das Werkchen allen Lehrern des Pianoforte sehr angelegentlich als etwas Vorzügliches in seiner Art, und bitten den uns unbekannten, aber gewiss geschickten Jugendlehrer der Musik um baldige Fortsetzung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten September. № 38. 1825.

Nachrichten von den Frühlingsopern in Italien.

(Beschluss.)

Neapel. Hr. Barbaja machte bey seiner dieses Frühjahr wieder übernommenen Leitung der beyden königl. Hoftheater zwey Abonnements-Prospectus bekannt, die hier im wesentlichen mitgetheilt werden. *Teatro S. Carlo.* Von Ostern 1825 bis zur Charwoche 1826 werden 120 Vorstellungen gegeben. Den Anfang macht Rossini's *Semiramis*, in welcher die Fodor und Lablache wieder auftreten werden, und ein neues Anacreontisches Ballet, *Le Amadriadi*, von Hrn. Hus. Vier Opern werden neu componirt von den Hrn. Mayerbeer, Mercadante, Kreutzer, Carafa; nächstdem werden zwey Operetten von den geschicktesten Zöglingen des Königl. Musikcollegiums, welche dafür 500 Ducati (ungefähr 500 Thaler) zur Aufmunterung erhalten, endlich andere zwey in Neapel unbekannte Opern, überdiess 4 grosse und 4 kleine Ballets, nebst andern 5 Opern und 4 Ballets aus dem Repertorio gegeben. Sänger: Prime Donne: Adelaide Tosi, Giuditta De Grisi, Carlotta Unger (eine aus Wien engagirte Sängerin). — Primi Tenori: Giovanni David, Savino Monelli, Giuseppe Cicimara. — Primi Bassi cantanti: Giuseppe Fioravanti, Michele Benedetti. — Secondi Tenori: Salvatore Manzocchi, Gaetano Chizzola. — Seconde Donne: Francesca Checherini, Almerinda Manzocchi. — 28 Koryphäen und Choristen. Hierauf folgt das Balletpersonal: 3 erste Tänzer, 4 erste Tänzerinnen mit 60 anderen Individuen. — Wegen einer der Fodor zugestossenen Unpässlichkeit konnte *Semiramis* erst einige Tage nach Ostern gegeben werden. Der Neapolitaner Zeitungschreiber, der sich und die Zuhörer bey Aufführung dieser Oper in eine ganz übernatürliche Region, ins Aufjauchzen der Freude, ins Entzücken der Rührung, in einen süssen Seelenschwindel versetzt (in una regione affatto sopranaturale, nell' esultanza della gioja, nell'estasi della commozione, in quel caro delirio dell' anima etc.), behauptet, sowohl die Fodor als Lablache hätten diessmal noch mehr Verwunderung erregt als vor einem Jahre. In Mailand hiess es hingegen, die Fodor habe seit einiger Zeit im Gesange abgenommen, und werde von der Tosi übertroffen, die auch weit besser gefallen soll. Dieselbe Zeitung vom 23sten April giebt bey Gelegenheit der eingetretenen Novéna des heiligen Gennaro, in welcher die Theater geschlossen sind, eine Uebersicht der gegebenen besten Spectakel. Gleich anfangs wird wider die Gegner der Fodor losgezogen! sodann Lablache sehr gelobt. Ferner heisst es, die reizende, mit einer schönen Stimme begabte Grisi sey noch im Anfange ihrer Carriere, gebe aber die besten Hoffnungen. Die sehr bekannte Oper *Ricciardo e Zoraide*, in einen Akt reducirt, habe dieselbe Aufnahme wie *Semiramis* gefunden, und die Tosi sich selbst übertroffen: ihr Gesang spreche zur Seele, weil sie ihn vorher in der ihrigen fühle (ella ci fà sentir nell' anima il suo canto, perchè il sente prima nella propria). Hierbey wird folgendes bemerkt: Ein Philosoph behauptet, der Mensch ziele dahin, das Leben auf die einzigen wenigen Augenblicke des höchsten Genusses zu beschränken (restringere); warum sucht man also nicht dem gemäss die langweiligen Intervallen im musikalischen Theater, wie es in besagter Oper der Fall war (!), abzukürzen? da überdiess die Poeten, die Kapellmeister und das Publikum vollends übereinkommen, dass man sich um den Text gar nicht bekümmern muss. Sodann wird von David gesagt, ein französisches Blatt (das ihn wahrscheinlich nie gehört) betrachte denselben als den ersten lebenden Tenoristen, in Betreff der Action sey er jedoch manierato; Hr. Cicimarra

habe einige lobenswerthe Gaben, lasse jedoch Nozzari sehr vermissen. So weit jenes Blatt. Welch einen Codex von musikalischem Unsinn, Widersprüchen und Lügen würde es nicht abgeben, wollte Jemand die Theaterartikel der italienischen Zeitungschreiber sammeln. Mehr als sonst werden jetzt von allen insgesammt (die Mailänder Zeitung etwa ausgenommen) auf die armen musikalischen Pedanten und Contrapunktisten Ausfälle gemacht; weh dem, der sich nicht von der Pesaresischen Musik erwärmen lässt! — Nach dem Ende der Novéna gab man Rossini's *Bianca e Falliero* (für Neapel neu) mit ungünstigem Erfolge. Das Quartett im zweyten Akt abgerechnet, gefielen weder Sänger noch Musik; ja David wurde sogar ausgepfiffen, weil er zuviel schnörkelte. Ein gleiches Schicksal hatte die Fodor in der darauf gegebenen *Elisabetta* von Rossini, was aber nicht ihren Gesang anging. Die Unger findet vielen Beyfall; ganz besonders gefällt ihre edle Action, die ein öffentliches Blatt eminente dramatica nennt. Im Juny wechselte man mit Rossini's *Maometto* ab, von dessen Aufnahme dem Ref. aber bis jetzt die Nachrichten fehlen. — *Teatro Fondo.* Für dieses zweyte Hoftheater sind 30 zu gebende Vorstellungen, und zwar wöchentlich zwey angekündigt: darunter die neue Oper *Il podestà di Burgos* von Mercadante, eine andere neue Oper von Kreutzer, Cimarosa's *Matrimonio segreto*, Rossini's *Barbiere di Seviglia*, Guglielmi's *Amore vince tutto.* Das Theater wird erst nach der Novéna eröffnet. Die Sänger sind fast die nämlichen wie in S. Carlo. — *Teatro Nuovo.* Hier gab man schon im März *l'Ombra notturna* (wahrscheinlich Farse) von D. Carlo Assenzio. Oeffentliche Blätter sagen, sie wäre mit allgemeinem Gähnen aufgenommen worden. Laut dem Prospectus werden im neuen Theaterjahre (vom gegenwärtigen Frühling bis Ende des Karnevals 1826) 200 Vorstellungen, darunter vier neue Opern von dem Hrn. Pietro Raimondi, Dionisio Gagliardi, Baggioli, und Garolamo Ricci gegeben. Prime Donne: Giacinta Canonici, Serafina Rubini. — Primo Buffo napolitano: Gennaro de Luzio. — Primi Buffi toscani: Giovanni Celli, Giuseppe Paltrinieri, Gaetano de Nicola. — Primi Tenori: Paolo Zilioli, Antonio Meli. — Prima Donna seria: Francesca Checcherini. Director dieses Theaters ist der Dichter Andrea Leone Totola. Die erste gegebene Oper, eine ältere Cimarosa'sche, *Nina e Martuffo* (ursprünglich *Chi dell' altrui si veste presto si spoglia*) fand vielen Beyfall, und in derselben besonders die Canonici und Hr. Luzio. Man wollte schon zum voraus gern auf die versprochenen vier neuen Opern verzichten, um nur vier ältere zu hören. Nachher soll man Rossini's *Matilde Shabran* gegeben haben.

Der berühmte Sänger Crescentini wurde zu Anfange dieses Frühjahr's mit einem monatlichen Gehalte von 120 Ducati (ungefähr 120 Thaler) und freyer Wohnung zum Gesangdirector des hiesigen Königl. Musikcollegiums ernannt. — Zingarelli will das Directorat dieses Collegiums niederlegen. — Paganini gab hier Concerte mit vielem Beyfall.

Palermo. Der brave Tenorist Pietro Bolognesi aus Bergamo hat sich hier den 12ten April in einem Anfalle von Melancholie in der Wohnung der Sängerin Passerini entleibt. *Teatro Carolino.* Prime Donne: Caterina Lipparini, Elisabetta Ferron. — Primi Tenori: Berardo Winter (eigentlich Calveri aus Neapel, soll von Adel seyn), Serafino Gentili; Bassi: Giovanni Savio, Nicola Tacci, Antonio Tamburini. Das Theater wurde erst den 12ten May mit Pacini's älterer Oper: *Il barone di Dolsheim* eröffnet, die aber verunglückte. Dasselbe Schicksal hatte nachher Rossini's *Inganno felice;* dessen *Italiana in Algeri* sollte nachfolgen. — Auch in Siciliens Hauptstadt fand Paganini in seinen Concerten vielen Beyfall.

Rom. Dieses Frühjahr ohne Theater.

Perugia. Francesca Festa, Maria Landini für die erste, Francesca Grassi für die zweyte Oper; Gaetano Crivelli Ten., Natale Vaglia, B. Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* und Cimarosa's *Orazj e Curiazj* waren die beyden mit vielem Beyfalle gegebenen Opern.

Florenz. Teatro Pergola. Mercadante's *Didone* machte fiasco, worauf man Rossini's *Tancredi* mit Beyfall gab. Sänger waren die Bonini, Cecconi, der Tenorist Binaghi, und ein anderer ganz neuer Tenorist, Namens Martini, dessen Aufnahme mir unbekannt ist.

Bologna. Hauptsänger: Clelia Pastori, prima Donna; Luigi Sirletti, Tenorist; Nicola Degrecis, Giovanni Bottari, Giovanni Zambelli, Bassisten. Den 9ten April gab man die ältere opera semiseria, *Amalia e Palmer* von Cav. Filippo Celli. Das Buch wird im Allgemeinen stark getadelt. Besonders fällt es auf, dass es auf der Scene während des ersten Aktes finster ist, denn die Handlung beginnt mit Untergang der Sonne. Daher

kam es auch, dass zu Anfange des zweyten Aktes, wo es licht ist und man die Scene, die Kleider, die Sänger und — die schöne Gestalt der Prima Donna sehen konnte, das Publikum ein sehr langes Oh! hören liess. Die Musik soll manches Schöne enthalten, und in der zweyten Vorstellung besser gefallen haben, weil man auch die Scene nach und nach beleuchtete. Zwey Duetten, ein Terzett, und das Rondo der Prima Donna fanden eine gute Aufnahme. Gleich nachher gab man Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall, welcher auch der Pastori reichlich gezollt wurde; bey alldem rieth ihr ein öffentliches Blatt, den wahren Gesang und die gute Aussprache zu studiren (S. auch diesen Jahrg. der musik. Zeit. S. 114. Art. Rom). Noch versuchte man Paesiello's *Rè Teodoro* auf die Scene zu bringen, der aber bald der *Aschenbrödel* den Platz räumen musste.

Den 12ten May starb hier der berühmte P. Stanislao Mattei, geb. zu Bologna den 10ten Febr. 1750, Schüler des P. Martini, und dessen Nachfolger als Kapellmeister in der Kirche S. Francesco. Er war einer der grössten Contrapunktisten Italiens, und hat eine grosse Anzahl guter Schüler gebildet. Sein Oratorium: *la Passione*, welches 1792 in seiner Vaterstadt aufgeführt wurde, hält man für seine beste Composition. Noch nicht ganz beendigt ist der Druck seines Werkes: *Pratica d'Accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti a più voci sulla Scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse Fughe a quattro. Bologna, presso Cipriani e Comp.* Ist gestochen in gr. Fol. und kommt Heftweise heraus. Den Anfang macht auf 6 Seiten eine kurze Theorie über die Begleitung der Scala.

Parma. Sänger: Catterina Canzi, P. D.; Brigida Lorenzani, Contralt in Männerrollen; Nicolo Tacchinardi, Tenor; Luciano Bianchi, Antonio Desirò, Bassisten; Carolina Franchini, Clementina Lanari, seconde Donne; Francesco Biscottini, secondo Tenore. *I Baccanali di Roma* von Generali war die erste Oper, in welche man sieben fremde Stücke einlegte. Das Ganze gefiel und die Hauptsänger fanden Beyfall. Ende May's machte Mayerbeer's *Crociato* furore. Diese Oper wurde für die Ankunft des nächstens erwarteten kais. österreichischen Hofes mit einem besondern Glanze in die Scene gesetzt. Nicolini hat zu derselben Gelegenheit eine Cantate componirt, deren Text Anspielungen auf das erlauchte Kaiserhaus, so wie die Musik einige gute Stücke enthalten soll.

Reggio. Teresa Belloc, P. D., Rosa Mariani (in Männerrollen); Giuseppe Fusconi, Filippo Destri T.; Luciano Mariani, B. Rossini's *Donna del lago* gefiel.

Turin. Teatro d'Angennes. Virginia Blasis, P. D.; Francesco Boccacini, T.; Giuseppe Frezzolini B. co., Luigi Gofredo Zuccoli B. cant. Man gab *Amalia e Palmer* von Hrn. Celli. Die Turiner Zeitung macht dem Dichter bittere Vorwürfe (S. Bologna), nennt die Musik eine mühsam zusammengesetzte Arbeit, die gar kein Genie verrathe, und darum auch fiasco mache; jedoch habe die Blasis in einer eingelegten Arie von Carafa, und Zuccoli's schöne Stimme und gute Methode, desgleichen eine von Boccacini im zweyten Acte gut gesungene Arie Beyfall erhalten. In der darauf gegebenen *Sposa fedele* von Pacini gefiel vorzüglich der erste Akt. Die vier Hauptsänger wurden hervorgerufen.

Genua. T. S. Agostino. Man gab Mayr's *Ginevra di Scozia*, Gnecco's *Clementina e Roberto*, und Rossini's *Semiramis*. Sänger: Carolina Bassi, Elisa Sedlaczek, Domenico Reina, Raffaele Benetti. Man bedauerte allgemein, dass gerade zur Ankunft des Kaisers von Oesterreich allhier die Bassi contractmässig nach Padova abreisen musste.

Padova. Teatro fu Obizzi. Fanny Ayton, Teresa Picchi (P. D.); Stefano Lenzerini (T.); Luigi Picchi, Giovanni Giordani (B). Man gab Mercadante's *Elisa e Claudio* mit vielem Beyfalle; darauf die neue Farse, *l'Alloggio militare*, Poesie vom Venezianischen Grafen Leopoldo Ferro, und Musik vom Venezianischen Edelmann Melchiore Balbi: scheint ganz verunglückt zu seyn. *Teatro nuovo.* Am 12ten Juny, als am Vorabende des heiligen Anton, des Schutzpatrons dieser Stadt, oder in der sogenannten Fiera del Santo (Messe des Heiligen) wurde Mayerbeer's *Crociato* gegeben, der einen grossen furore machte. Die Sänger (Teresa Melas, Carolina Bassi, Costanza Petralia, Luigi Mari, Gio. Giordani) haben sich besonders ausgezeichnet.

Venedig. Teatro S. Benedetto. Hauptsänger: Santina Ferlotti (P. D.); Domenico Bertozzi (T.); Domenico Vaccani, Pietro Vasoli (B.). Man eröffnete die Stagione mit Pacini's *Califo di Bagdad*, der sammt der nachher gegebenen neuen Oper *Oro non compra amore*, von Hrn. Leopoldo Zamboni, fiasco machte. Hr. Zamboni soll ein Zögling des

Bologneser musikalischen Lyceums, erst achtzehn Jahr alt, und nicht ohne Talent seyn. Darauf gab man mit vielem Beyfalle Rossini's *Otello* und Morlacchi's *Tebaldo* ed *Isolina*. Die Ferlotti und Hr. Bertozzi gefielen, ganz besonders die erstere.

Bergamo. Zu Anfang dieses Frühjahres liess sich der Nestor der Sänger, der sehr berühmte Giacomo David (Vater des Giovanni), und seine Schülerin Carlotta Giulieri in einer von der hiesigen philharmonischen Gesellschaft gegebenen musikalischen Akademie hören. Ungeachtet seines hohen Alters trug David noch die grandiose Scene und Arie aus Mayr's *Misterj Eleusini* mit einer Kraft und vollendeten Kunst vor, die alles in Erstaunen setzten. Ganz besonders bewunderte man noch an seinem Gesange jenes unmerkliche Athemholen, welches man heut zu Tage bey den Sängern fast gänzlich vermisst. Der Beyfall war natürlich stürmisch, und seine Vaterstadt hat nur einen Wunsch, dass er sich öfters hören lassen möchte. Mit seiner wackern Schülerin trug er ein Duett vor, diese noch ausserdem eine Arie, und beyde Stücke fanden vielen und verdienten Beyfall. — Kapellmeister Mayr hat eine neue Cantate komponirt, die bey der Anwesenheit des Kaisers in dieser Stadt, und zwar, wie Ref. hört, den 2ten Julius, gegeben wird.

Braunschweig, im August. Nun ist auch hier unsers Landsmanns, des Hofkapellmeisters Spohr *Jessonda* auf die Bühne gebracht, und am 14ten July zum erstenmale zum Besten des Regisseurs der Oper, Hrn. Wehrstedt bey vollem Hause gegeben worden. Früher hiess es, der Componist würde die Direction seiner Oper hier selbst übernehmen; diess bestätigte sich indess nicht, und unser thätiger Musikdirector Hr. Böseke besorgte die Leitung derselben. Ueber den Werth der Spohr'schen Composition haben sich die öffentlichen Blätter bereits hinlänglich ausgesprochen, wesshalb Referent hier nur bemerkt, dass die Oper mit vielem Fleisse einstudirt war und, bis auf einige Kleinigkeiten in der ersten Darstellung, gut executirt wurde. Die Rollenbesetzung war folgende: Jessonda, Mad. Cornet (geb. Kiel); Amazili, Dem. Dermer; Dandan, Hr. Hammermeister; Nadori, Hr. Cornet; Tristan, Hr. Wehrstedt; Pedro, Hr. Knaust etc.; sämmtlichen Sängern lässt sich nachsagen, dass sie die grösste Sorgfalt auf die Darstellung angewandt haben. Bis jetzt ist die Oper viermal mit Beyfall gegeben worden. Am meisten schienen der zweyte Akt, und namentlich die Partieen der Amazili und des Nadori, die Zuhörer anzusprechen.

Ein Hr. Julius Plessner, angeblich ein Schüler von Giuliani, gab im deutschen Hause ein Guitarre-Concert, und das Herzogl. Orchester veranstaltete, unter der Leitung des Herzogl. Hofkapellmeisters Wiedebein, zum Besten der Abgebrannten in Seesen und Ahlum ein grosses Concert in der Burgkirche, in welchem der erste Theil der *Schöpfung*, die *Sinfonia eroica* von Beethoven und das Schlusschor aus dem *Messias* von Händel vorgetragen wurden.

Frankfurt an der Oder. Noch nie hat die musikalische Zeitung, welche auch hier mit vieler Theilnahme gelesen wird, über das Musikwesen in unserer Stadt gesprochen, wiewohl auch hier eine sehr rege Kunstliebe herrscht, und, im Verhältniss zu der Grösse und den Mitteln der Stadt, viel Gutes in dieser Beziehung geschehen ist und noch geschieht, was eine öffentliche Erwähnung und Anerkennung verdient. Vielleicht ist eine kurze Mittheilung hierüber und namentlich über eine Aufführung des Händel'schen *Messias*, welche neuerlich hier Statt gefunden hat, den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen.

Die vorzüglichsten Vereine für Musik, welche hier bestehen, sind: eine *Singegesellschaft*, welche sich wöchentlich einmal versammelt und von Hrn. Doct. Petersen, einem sehr kunstverständigen Dilettanten, mit Eifer und Einsicht geleitet wird; ein *Verein für Instrumentalmusik* unter der abwechselnden Anführung des Organisten Hrn. Leuchsenring und der beyden Directoren der Militärmusik, des Hrn. Senne und des Hrn. Leuchte; eine *Liedertafel*, welche jetzt Hr. Controlleur Jahn dirigirt, u. s. w.

Die *Singegesellschaft* steht auf einer nicht unbedeutenden Stufe der Ausbildung; der Chor hat viele tüchtige und feste Sänger und Sängerinnen, deren Anzahl sich fortwährend vermehrt: er würde sich noch mehr vervollkommnen, wenn die angehenden Sänger und Sängerinnen es mit ihren Privat-Vorübungen noch ernstlicher nehmen und auch die montägigen Vorübungsstunden pünktlicher und zahlreicher besuchen wollten, um festere Intonation, besseres Portamento und frischeres Fortsingen zu

gewinnen. Unter den Solosängerinnen und Sängern haben mehre sehr gute und sehr ausgebildete Stimmen. Zu rühmen ist von diesem Vereine, dass er sich vornämlich an Werken der ernstern und höheren Gattung übt, wodurch nicht allein für die Fertigkeit und Sicherheit im Gesange viel gewonnen wird, sondern auch der Geschmack eine edlere und würdigere Richtung erhält. In der letzten Zeit wurden Chöre aus Händels *Samson* und *Josua*, eine achtstimmige Motette von J. S. Bach und das herrliche achtstimmige *Miserere* von Fasch *), eine zweychörige Motette von Zelter und Händels *Messias* ausgeführt.

Der Verein für Instrumentalmusik, welcher sich erst neuerlich gebildet hat, besteht aus mehren Dilettanten und aus den beyden Musikchören des Militärs. Unter den ersteren wie unter den letzteren sind mehre Individuen, welche sich durch Virtuosität auf ihrem Instrumente auszeichnen. Für die Uebungen dieses Vereins werden meist Werke von Haydn, Mozart, Beethoven etc. gewählt und im Ganzen mit vieler Genauigkeit ausgeführt. Die vorzüglichsten von diesen Werken werden dann in den Winter-Concerten der Loge gegeben, deren wir im letzten Winter drey hatten.

Die Aufführung des *Messias* von Händel, dieses Oratoriums aller Oratorien, fand hier am 11ten Juny in der Unterkirche, unter der Direction des Hrn. Dr. Petersen, zum Besten einer hier neu gegründeten Armenanstalt, Statt. Sie geschah nach Mozarts genialer Bearbeitung, an welcher jedoch einige Abänderungen vorgenommen wurden. Die Ausführung war, von Kleinigkeiten abgesehen, vortrefflich und von grosser Wirkung. Der sichtbare Eifer und Ernst der Darstellenden und die allgemeine Aufmerksamkeit der Zuhörer bewiesen auch hier, dass Händels grosser Geist sich in diesem Meisterwerke ein sich immer erneuendes Denkmal seines Ruhmes durch würdigen Ausdruck, einfache Pracht und nie veraltende Schönheit gesetzt hat. Vornämlich schien das Sängerchor tief von der heiligen Begeisterung ergriffen zu seyn, welche ruhig und wunderbar in dieser Tonschöpfung waltet. Die Sologesänge wurden sehr gut und mehre vortrefflich vorgetragen. Auch die Chöre, die Culminationspunkte des Händel'schen Genius wurden mit vieler Präcision und Liebe ausgeführt, und die meisten liessen nichts zu wünschen übrig. Vorzüglich gelangen: der einfach-kunstvolle Chor: „Denn die Ehre des Herrn; der freundliche Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren"; der Chor der Engel: „Ehre sey Gott"; das Muster einer einfachen und dabey doch kunst- und ausdrucksvollen Gesangsfuge: „Durch seine Wunden", und der sich daran schliessende, seltsame, aber hier zwischen langsamen und niederbeugenden Stücken, einen sehr guten, aufregenden Zwischensatz machende Chor: „Wie Schafe gehn"; das prachtvolle, weltberühmte und dennoch seinen Ruhm überstrahlende *Halleluja*, in welchem der Meister voll flammender Begeisterung uns die Macht der Religion und des heiligen Gesanges fühlen und bewundern lässt, und das nicht wahrer empfunden werden kann; das würdige Seitenstück zu demselben, der feyerliche, massenreiche und wahrhaft grandiose Chor: „Würdig ist das Lamm" und die kunstreiche, effectvolle Schlussfuge, die denn auch ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlten. — Die Instrumentalleistungen waren ebenfalls sehr befriedigend. Die Bässe griffen jedoch bey Fugenstellen nicht kräftig genug durch, und die Pauken fielen nicht stets sicher und durchdringend ein.

Da bey dem Beyfalle, den die Aufführung erhielt, vorauszusetzen ist, dass dieselbe bald wiederholt werden wird, so erlaubt Ref. sich noch einige Bemerkungen. Zuerst fand er einige Tempi nicht genau genug. Z. B. schienen ihm der Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm", und der Chor: „Wahrlich, er trug unsre Krankheit" nicht langsam genug; der Judenchor: „Er trauete Gott" war nach seinem trotzigen, spottenden, leidenschaftlichen Charakter, nicht lebhaft genug; auch der Chor: „Der Herr gab das Wort" und einige der folgenden lebhafteren Chöre hätten wohl ein wenig bewegter genommen werden mögen; und in dem Chore: „Denn es ist uns ein Kind geboren" konnte zu Ende (mit dem 72sten Takte) das Tempo wohl etwas stringendo genommen werden, weil dadurch

*) Fr. Rochlitz sagt in seinem Buche *Für Freunde der Tonkunst* 2ter Band S. 178. „Man kann aber die vortrefflichen Stücke von Fasch jetzt nur noch vernehmen, wenn man die Berliner Singakademie vernimmt; denn diese besitzt sie allein." Diess ist dahin zu berichtigen, dass auch die hiesige Singegesellschaft das ausdrucksvolle, Melodieen- und Harmonieenreiche *Miserere*, mehre Psalmen, Versetten und figurirte Choräle von Fasch besitzt. Möchten doch die in ihrer Art einzigen Werke dieses Meisters, und namentlich seine letzte Arbeit, seine sechzehnstimmige Messe, nicht länger dem musikalischen Publikum vorenthalten bleiben!

die Freude eine lebendigere Steigerung für die Ausführenden und Zuhörenden erhalten haben würde. Der Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm“ wurde nicht mit genug innerer Ruhe und edel- wehmüthiger Haltung ausgeführt; der Chor: „Er trauete Gott“ hatte nicht Trotz und Heftigkeit genug, und die Themen traten, besonders im Alt, nicht exact und sicher genug hervor; in dem *Halleluja*, das übrigens mit so vieler Kraft ausgeführt wurde, als von dem Chorpersonale kaum zu erwarten war, hätte Ref. die feyerliche, choralmässige Stelle etwas langsamer und choralmässiger und das strömende „Herr der Herren“ noch strömender gewünscht. — Diess sind jedoch nur kleine Ausstellungen, die das gerechte Lob dieser Darstellung keinesweges schmälern sollen.

Hier nur noch einige Worte über das Weglassen mehrer Stücke. Nach des Ref. Meynung ist diess Oratorium ein vollendetes, in sich sehr genau zusammenhängendes Ganze, von dem nicht füglich Ein Stück weggelassen werden kann. Einige kurze Bemerkungen hierüber sind wohl nicht überflüssig. Im ersten Theile wurde zuerst die Arie: „Alle Thale erhöhet“ weggelassen. In dem vorhergehenden Recitative wird Trost verkündet und auf den Erlöser hingedeutet; die nun folgende, kindlich freudige, an gefälligen Bildern verweilende Arie lässt uns diess erst recht empfinden, motivirt erst recht den folgenden Chor und bildet so einen nicht wohl entbehrlichen Uebergangssatz zu demselben. Ferner fiel nach dem verkündenden, aufregenden Bassrecitative: „So spricht der Herr“ Arie und Chor weg, die doch im genauesten Zusammenhange mit dem Recitative stehen und der vorhergegangenen Bewegung Raum geben. An deren Stelle folgte das kurze Recitativ des Alts: „Denn siehe, eine Jungfrau.“ Eher konnten Recitativ, Arie und Chor wegfallen. Den Schluss des ersten Theils machte der Wechselgesang: „Er weidet seine Heerde.“ Mit tröstenden Worten der Liebe und seelenbewegenden Melodieen werden die Mühseligen zur Ruheverleihung für ihre Herzen eingeladen; aber Worte und Melodieen mussten verhallen und konnten nicht im Herzen bleiben, denn die antwortende Bekräftigung durch den Chor: „Sein Joch ist sanft“ fehlte, und das Werk, dessen Hauptstücke Chöre sind, schloss den ersten Theil mit einem Solo. Das war nicht zu billigen! Nach dem kurzen Recitative: „Der da wohnet im Himmel“ fiel die Arie weg, und es folgten zwey mächtige Chöre fast dicht auf einander, was schon an sich, aber auch wegen der dadurch veranlassten springenden Modulation nicht zu loben war. (Das Recitativ schliesst in E und der folgende Chor geht aus D.) Zu Ende wurde noch die Arie: „Ist Gott für uns“ weggelassen. Dadurch wurde ein gleich übler Tonfolgesprung herbeygeführt, und dem majestätischen Chore: „Würdig ist das Lamm“ fehlte die durch die Arie gegebene Einleitung und Begründung. — Aus Vorhergehendem ergiebt sich zum Theil, dass von dem Ganzen nicht gut Einzelnes wegbleiben kann. Die Gründe, die ein Weglassen entschuldigen sollen, sind nicht in Betracht zu ziehen. Einzeln mag manches Stück für Manchen weniger interessant seyn. Wenn man auch die Form einiger Arien veraltet finden muss, so findet dagegen bey allen Mozarts Ausspruch: „Es ist doch immer e t w a s darin!“ seine Bestätigung. Von wie wenigen der neuesten Arien kann man ein Gleiches sagen. Im Ganzen ist Alles schön und bedingt, und wer sich dem Anhören des Werkes über zwey Stunden widmet, der wird es auch noch eine halbe Stunde länger thun. Sollte *der Messias* hier wieder aufgeführt werden, so wolle man ihn doch ganz geben. Ferner gebe man ihn mit allen nur aufzutreibenden Kräften, und ziehe auch aus den benachbarten Oertern Musiker, Sänger und Sängerinnen dazu; man bereite das Publikum im Wochenblatte durch Darlegung des Inhalts des Werkes, durch Bezeichnung seiner vorzüglichsten Stücke u. dgl. darauf vor, und belehre es, dass es hier nicht auf zerstreuende Unterhaltung, sondern auf religiöse Erbauung durch Anhörung eines der ersten Werke der Tonkunst abgesehen ist, und es wird gewiss Keinen Langeweile befallen, sondern die volle Wirkung wird erreicht werden. Zu dem Ende möchte aber das Orgelchor in der Unterkirche, die sich zu dgl. Aufführungen in akustischer Hinsicht sehr gut eignet, angemessener eingerichtet werden. Der Magistrat und die Herren Stadtverordneten würden sich hierdurch ein nicht geringes Verdienst überhaupt und um das hiesige Musikwesen insbesondere erwerben; und nach dem zu schliessen, was von denselben bisher mit so vieler Liebe und Bereitwilligkeit für das allgemeine Beste gethan worden ist, lässt sich hoffen, dass diess gute Werk nicht unausgeführt bleiben wird. Bey dem jetzigen Zustande des Chors hat eine gute Aufführung die grössten Schwierigkeiten; die Fehler, die diessmal vor-

kamen, sind fast allein in dem schlechten Standpunkte der Sänger und des Orchesters zu suchen.

Möchte Hr. Dr. Petersen uns doch öfter auf solche Weise erfreuen! Im Winter 1824 hörten wir *die Schöpfung* von Haydn, *das Alexandersfest* von Händel und *den Tod Jesu* von Graun. In diesem Jahre nur den *Messias*. Es könnten wenigstens in jedem Jahre zwey grössere Oratorien und am Charfreytage *der Tod Jesu* aufgeführt werden. Da wir in der Singegesellschaft und in dem musikalischen Vereine Mittel haben, wie man sie in ähnlichen Städten nicht findet, und da bey uns keine oder doch nur höchst dürftige Opernaufführungen Statt finden, was jedoch nebenbey das Gute hat, dass der Sinn des Publikums für charakteristischen Gesang nicht geschwächt und irregeleitet wird und das Interesse für classische Oratorien grösser ist und bleibt, als anderwärts: so darf Ref. auch die Erfüllung dieses Wunsches hoffen. Noch wäre zu wünschen, dass abwechselnd ein älteres und ein neueres Werk gegeben würde, damit nicht Eines gethan und das Andere unterlassen würde, und ein Jeder Befriedigung erhielte.

Schlüsslich ist noch öffentlich zu rühmen, dass die beyden Chöre der hiesigen Militairmusik ihre Hülfe zu diesem edlen Zwecke unentgeldlich gewährten.

L. W. K.

Recension.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. — — par George Onslow. Oeuvr. 22. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Mit grossem Vergnügen zeigt der Rec. diess tüchtige Werk des geistvollen und kenntnissreichen Meisters an. Seit Mozart's grosser Doppel-Sonate aus F dur, noch bis zum heutigen Tage dem vollkommensten Muster in dieser Gattung, haben wir sehr wenig Werke in derselben erhalten, wo die Verfasser so offenbar von dem Grundsatze, dass die Schreibart für Compositionen zu vier Händen auf dem Pianoforte ganz die des in allen vier Stimmen obligat gearbeiteten Quartetts, nur auf die Eigenthümlichkeiten des Pianoforte und seiner besten Behandlungsart angewendet, seyn müsse — nicht nur ausgegangen wären, sondern auch ihn, wie hier unser Verf., durchzuführen und geltend zu machen vermocht hätten. Denn was sind denn bey weitem die meisten, wenn auch sonst sehr interessanten, neueren Pianoforte-Compositionen für zwey Spieler — nämlich, die nicht aus Quartett- oder Orchester-Musik arrangirten — im Wesentlichen anders, als solche Compositionen für Einen, nur an Zweye vertheilt, durch Verdoppelungen der Melodie oder harmonische Füllstimmen vermehrt u. s. w.? Zwar wollen wir diese Art zu schreiben nicht geradezu verwerfen, so wenig als die des Quartetts, wo nur die obere Stimme wahrhaft obligat ist: nur können wir sie nicht für die der Gattung eigene und für sie beste erklären. Auch wollen wir auf die Compositionen, die in ihr abgefasst und sonst wirklich gut sind, nicht ein nachtheiliges Seitenlicht streifen lassen: wir sagen nur, sie sind nicht das, was eigentlich vierhändige Compositionen seyn sollten und was die der Gattung treuesten wirklich sind. Unter diese der Gattung treuesten gehört aber diese grosse Sonate des Hrn. O.

Indessen glaube man ja nicht nach diesen unsern Bemerkungen, dass man in dieser Sonate bloss solch eine gründliche, kunstgerechte Ausarbeitung empfange; oder auch nur, dass diese das Vorzüglichste darin sey, weil wir sie zuerst erwähnt haben. Sie ist etwas Vorzügliches, aber nicht das Vorzüglichste; auch uns nicht. Diess ist uns die, in dieser edlen und kunstrechten Form geistreich und kunstvoll ausgesprochene Darlegung eines tiefen und innig ergriffenen Gemüths und seines innersten Zustandes innerhalb eines gewissen Kreises von Ideen und Gefühlen. Auch in dieser Hinsicht stehet diess Werk hoch. Zwar dürfen wir wünschen, dass dieser Kreis von Ideen und Gefühlen nicht durch das ganze Werk sich auf das, bis zum Trüben Ernste, und jenes Heftige, was sich leicht und folgerecht daran schliesst, nur von einzelnen milden und sanftwohlthuenden Stellen, wie von flüchtigen Sonnenblicken ein dunkler Gewitterhimmel, erheitert, möchte begränzt haben: aber tadeln dürfen wir darum das Werk und seinen Verf. nicht. Niemand darf Beyde darum tadeln. Es ist vielmehr anzunehmen, dass diese Composition, wie nun jetzt die Stimmung so vieler ist, besonders in den Klassen, welchen zuzutrauen, dass sie sich vorzüglich gern mit bedeutender Musik beschäftigen, eben darum desto mehr Freunde finden werde: doch können wir nicht bergen, dass

eben die denkenden Künstler, wie Hr. O., wenigstens nicht vergessen sollten, dass jede Kunst, wie die der Poesie, welche darum von den Altvordern die „fröhliche Wissenschaft" genannt wurde, ihren schönsten Zweck erreicht, wenn sie Menschen auf eine edle Weise erheitert.

Die Sonate besteht aus folgenden Sätzen. Allegro moderato e patetico; F moll, C Takt. Gross angelegt; von innerm, keinesweges aufflackerndem, vielmehr gleichsam bedecktem und zurückgehaltenem Feuer belebt; von trefflicher, ganz consequenter Ausarbeitung. (Man vergleiche, was das Kunstreiche, und doch Ungezwungene, natürlich Scheinende der letztern betrifft, besonders die zweyte Abtheilung, bis zur Rückkehr des Anfangs). — Menuetto; Moderato, F moll. Trio, Des dur. Vortrefflich. Ein eigenthümliches, zwar gleichfalls ernstes, aber sanftes, sogleich ansprechendes Thema, schon vom Anfang an contrapunktisch gestellt und dann wahrhaft meisterlich mit immer neuen und stets den Ausdruck mehrenden Combinationen durchgeführt. Der freundlichste Satz von allen. — Largo; F moll, C-Takt. Kurz und feyerlich. Weniger ein selbstständiges Musikstück, als eine bedeutende Vorbereitung und Einleitung zu dem folgenden. — Finale; Allegro, espressivo F moll, Sechsachteltakt. Ganz originell, gleich im Thema, und dann überall in der Fortführung. Der Ausdruck des Ganzen: eine edle, tiefe, durchaus keine weichliche oder seufzende Schwermuth, die zuweilen, nach der einen Seite hin, in gemässigte Heiterkeit, nach der andern, und weit öfter, in aufgereizten, heftigen Affect übergeht. — Das Ganze des Werks ist ein wahres, in sich abgeschlossenes Ganze, sowohl künstlerisch, als psychologisch. Auszuführen ist es zwar allerdings nicht leicht, doch für nicht bloss fertig fingernde Spieler auch nicht sehr schwer; nur etwa um einige Grade schwerer, als jene Mozart'sche Doppelsonate, deren wir Anfangs gedachten. — Möge Hr. O., der in früherer Zeit die Klavierspieler öfters bedachte, hernach aber fast sie zu vergessen schien, ihrer auch künftig eingedenk seyn! Freylich lebt er jetzt in Frankreich, wo die Zahl der Klavierspieler, welche Werke, wie Er sie liefert, lieben, verhältnissmässig nicht eben gross ist: in Deutschland hingegen ist sie gross und auch dankbar; Künstlern seiner Art aber kann und wird Beyfall, Dank und Ruhm in Deutschland gewiss nie gleichgültig seyn.

Kurze Anzeige.

Stabat mater, à quatre parties en deux choeurs avec accompagnement d'Orgue ad libitum, composé etc. par Sigism. Neukomm. Oeuvre 58. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die ausgezeichneten, meist höchst sinnigen Compositionen dieses trefflichen Meisters, besonders im Fache rührender Lieder, sind so allgemein bekannt, dass es bey diesem Werke nichts weiter, als einer kurzen Anzeige bedarf, um Liebhaber eines ernsten, mehrstimmigen Gesanges darauf aufmerksam zu machen. Das 25 Seiten lange, eng und schön gedruckte Werk ist in alter, also weder in vielen, noch in schnellen Figuren sich bewegender Art, wenn auch nicht immer im alten Geiste geschrieben. Es wird sich daher vorzüglich allen denen empfehlen, die auf gehaltenen vollen Ton etwas geben. Diese werden bey weitem aus dem Meisten eine gute Unterhaltung, aus Allem aber reichlichen Vortheil in Rücksicht auf Haltung und Tragung des Tones ziehen.

Berichtigungen zum Jahrgange 1824 dieser Zeitung.

S. 537. Z. 20. muss es heissen 1812 und nicht 1822. Diese erste Auflage ist zu seiner Zeit in der musikalischen Zeitung (Jahrg. 1813. S. 532.) angezeigt worden.

S. 698. Z. 8. von unten „Artusi — musica" setze hinzu: *Ragionamenti dui, Ne' quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni compositori. Nuovamente stampato. Venezia, Stamperia Vicenti,* 1600, 171 *S. in Fol.* Der Verf, hatte den Titel nach Fantuzzi's *Notizie degli scrittori bolognesi* angegeben; nachher kam ihm das Werk selbst in die Hände, und fand dadurch auf's neue bestätigt, dass es die italienischen wie die französischen Schriftsteller im allgemeinen mit Vollständigkeit des Titels nicht so genau nehmen.

S. 700. Z. 10. lese man 1624 anstatt 1614.

Ebendaselbst Z. 22. wo vom Kardinal Carus (Tomasi) die Rede ist, lese man „selig" anstatt „heilig".

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten September. №. 39. 1825.

Recension.

Il Crociato in Egitto, grand' Opera del Sigr. Mo. Giacomo Meyer-Beer. Riduzione completa per Canto con accomp. di Forte-Piano, del Sigr. Luigi Truzzi. Milano, presso G. Ricordi. Firenze, presso Ricordi-Grua. (Pr. 30 Francs.)

Es ist sonderbar — (So drückt man sich ja wohl am füglichsten von Dingen aus, die allerdings mehr als sonderbar sind, deren inneren Zusammenhang und nähere Beweggründe man aber entweder nicht weiss oder anzugeben sich behindert fühlt? Also:) es ist sonderbar, dass wir Deutschen diesen, einen unserer geistvollesten, fleissigsten, überhaupt ausgezeichnetsten Opern-Compositeurs durch Beharrlichkeit in kaltem, ablehnendem Dreinsehen, und was dergleichen mit sich führt, veranlasst haben, (wir verbleiben bey unsern höflich gemilderten Ausdrücken) sich gänzlich an Italien hinzugeben; und dass wir selbst nun, da er in diesem Lande, das wahrlich nicht dafür bekannt ist, dem Ausländer, und besonders dem Deutschen, mit Beyfall und Auszeichnung entgegen zu kommen, seit Jahren grossen Beyfalls, grosser Auszeichnung geniesst, das gleichfalls auf sich beruhen und liegen lassen, wie es liegt; auch nicht einmal irgend etwas versuchen, um ihn selbst, wie er jetzt ist, oder dieselben seiner Werke, wodurch er in Italien sich rühmlich hervorgethan, näher kennen zu lernen; denn von allen diesen Werken ist, so viel wir irgend haben erfahren können, keines in Deutschland nur zur Vorstellung gekommen, eine einzige Oper ausgenommen, die in Dresden, aber von den dortigen Italienern, zwar nur in einigen Rollen gut, aber doch mit Beyfall und darum auch öfters, gegeben worden ist. Gleichwohl vereinigt sich gerade in Hrn. Meyer-Beer so vieles, auch ausser dem, was ihn zum ausgezeichneten Künstler macht — so vieles in seinen Umständen, Lebensverhältnissen etc., was, wie man denken sollte, ihm den Eingang bey uns noch besonders hätte erleichtern und uns anreizen müssen, ihn selbst uns zu erhalten oder wieder zu erwerben. Aber nein! wir übersetzen lieber ein Schock der Kostbarkeiten von Scribe u. dgl., und spielen und singen sie ab, als Ein solches Werk, so wie wir den Ertrag unserer Theater, nach Erfüllung der ersten Nothwendigkeiten ihrer Existenz, lieber hingeben für Kleider und Decorationen, als für gute Werke und um wahrhaft ausgezeichnete Talente der Dichtenden oder Ausführenden anzureizen und zu steigern, zu gewinnen oder zu behalten. Es ist nun so! Ueberall wird darüber geneckt, gespottet, geschmält, gezankt; man hört oder lieset das nicht ungern: dann aber lässt man's hingehn, geht selbst gleichfalls hin, und es bleibt so. Im Grunde ist das alles nur eine kleine Unterabtheilung des weitschichtigen Kapitels, worin von dem zu handeln ist, was schon vor Alters Doctor Martin Luther in seiner originellen Art nannte: unsern alten deutschen Pelz. —

Jetzt zu vorliegendem Werke! Wir können über dasselbe als Theaterstück nicht urtheilen. Kann und darf man das bey einer wirklich grossen Oper nicht, wenigstens nicht entscheidend, selbst aus Bekanntschaft mit vollständiger Partitur und vollständigem Text, aber ohne alle Erfahrung der Wirkung des Ganzen von der Bühne: so kann und darf man's noch viel weniger aus dem blossen Klavierauszuge, ohne vollständigen Text. Zwar haben die öffentlichen Blätter der Italiener darüber gesprochen: aber gegen ihre Berichte und Urtheile, wenigstens was dergleichen Gegenstände betrifft, ist der Deutsche etwas misstrauisch. Und das nicht mit Unrecht; denn — Anderes unerwähnt

zu lassen — der Italiener, wenn er einmal lobt, kann nicht leicht aus den Superlativen heraus, und es kömmt auch beym Glück oder Unglück, das eine Oper macht, in Italien gar zu viel darauf an, von wem und wie sie gesungen ward; was hernach die italienische Kritik selten oder gar nicht von der Beschaffenheit des Werks genau sondert, sondern die Sache in Bausch und Bogen nimmt. Wir führen daher aus italienischen Berichten, so viel wir deren haben erlangen können, nur das Wenige und Allgemeinste an: die Oper ist in Venedig, Florenz und Triest gegeben worden, (ob auch an andern Orten, wissen wir nicht) und an jedem dieser Orte mit grossem Beyfall. An jedem dieser Orte sind auch wenigstens Einige der grössten Sänger und Sängerinnen Iataliens darin aufgetreten; und wenn das allerdings zu ihrem Glück nicht wenig beygetragen haben wird, so erweckt es doch auch ein günstiges Vorurtheil für das Werk selbst; denn diese singenden hohen Herrschaften wissen in solchen Fällen sehr wohl, was sie thun, und ehe sie sich einigermaassen aussetzen, werden sie lieber — krank. Der Beyfall, den das Publikum so laut bezeigt hat, ist übrigens auch nicht bloss ein allgemeiner gewesen, sondern man hat einen grossen, glänzenden Theil davon im Besondern dem Componisten in Person dargebracht. Endlich: es ist von der Oper dieser vollständige Klavierauszug (und zwar in sehr eleganter, fast splendider Ausgabe) erschienen; was in Italien gar nicht gewöhnlich ist und einem Werke von bloss nicht übler Wirkung gewiss nicht widerfahren wäre.

Was nun wir selbst über diese grosse Oper im Allgemeinen bloss aus dem Klavierauszuge mit Sicherheit haben abnehmen können, läuft auf Folgendes hinaus. Das Werk hat an grossen und ausgeführten Musikstücken eher zu viel, als zu wenig: diess würde seine öffentliche Vorstellung zwar erschweren, aber seine Wirkung — würden sie nämlich gut gesungen — nicht schmälern, theils weil wir daran jetzt so ziemlich gewöhnt sind, theils, und noch mehr, weil in diesen Stücken übrigens viel Mannichfaltigkeit und Abwechslung herrscht, weil besonders auch, dem Ausdrucke nach, viel Angenehmes und Freundliches mit vorkömmt, und, den Kunstmitteln nach, was reizt, bis zum Uebermaass und zur Verschwendnng angewendet worden ist; letzteres im Gesange sowohl, als im Orchester, und auch in scenischem Apparat und anderen bühnengerechten Hülfsmitteln. (Man kann auch über diess Letzte aus dem Klavierauszuge urtheilen, da mit Verstand und Sorgfalt Nachweisungen darüber in Fülle beygesetzt worden sind). Für diejenigen aber, die den Klavierauszug für sich und auf dem Zimmer, mithin theilweise, nach Gelegenheit, und in einzelnen Stükken gebrauchen wollen, wird er durch jene vielen ausgeführten Sätze um so brauchbarer, da diese zum grössern Theile nicht aus vielstimmigen Stükken, sondern aus Scenen mit Arien, Duetten, Terzetten u. dgl. bestehen. — Der Styl der Oper im Ganzen ist — um es kurz zu sagen: rossinisch; und wie hätte er anders seyn dürfen, um jetzt in Italien Glück zu machen? Aber er ist das nicht ohne Eigenthümlichkeit, sowohl in den Erfindungen, als auch, und vielleicht noch mehr, in der Anordnung und Ausarbeitung. Im Einzelnen zeigt sich (so weit man aus dem Klavierauszuge allein urtheilen kann) die Aehnlichkeit mit Rossini, nämlich in dessen grösseren Werken, besonders der Semiramis und dem Moses, vorzüglich in den Arien, Duetten, und anderen dergleichen Stücken, wo es vor allem darauf abgesehen ist, dass ausgezeichnete Sänger sich selbst geltend machen sollen: die Unähnlichkeit und Eigenthümlichkeit wird bemerkbarer in einigen Chören und in den grossen Ensemblestücken. So weit sich diese Eigenthümlichkeit mit Worten ohne grosse Umständlichkeit bezeichnen lässt, dürfte sie, wie uns scheint, zunächst in Folgendem zu finden seyn. Unser Componist vermeidet (und diess auch in den Arien, Duetten u. dgl.) die wahrhaft ausschweifenden Anforderungen Rossini's an die Sänger, sowohl in Hinsicht auf Schwierigkeiten und Ausdauer, als auch, und vornämlich, auf die übermässigen, vielgeschwänzten Verzierungen: dagegen künstelt er — nicht eben oft, aber doch auch nicht selten, mehr noch, als Rossini, um ganz besondere, namentlich auch sogenannte Schlag- oder Parforce-Effekte hervorzubringen. Ob es ihm mit Letzterm immer gelungen sey oder nicht: darüber kann man nur aus Erfahrung von der Bühne herab urtheilen; und darnach muss sich in allen solchen Fällen, dünkt uns, auch erst das Urtheil über die Sache selbst bestimmen. Erreicht so etwas, das auf die Spitze gestellt ist, seinen Zweck, so ist es gut, wie wunderlich es übrigens auch auf dem Papiere aussehen möge: verfehlt es ihn, so ist es nicht bloss nicht gut, sondern schlecht, weil es nicht unbemerkt

vorübergehen und gleichgültig lassen kann, sondern einen widerwärtigen Anstoss, einen fatalen Gegenreiz giebt. *) Darum referiren wir diesen Punkt bloss und enthalten uns jedes Urtheils. Endlich — und das wird Hrn. M. B., besonders in Deutschland, weit höher angerechnet werden — endlich unterscheidet er sich von Rossini dadurch, dass er da, wo es gilt und er's darauf anlegt, (wie hier gleich in der Introduction,) dessen, was wir harmonische Fortführung und Ausarbeitung der einmal erwählten und festgestellten Ideen nennen, sich weit mehr mächtig zeigt, Abspringendes weit mehr vermeidet, tiefer in die Sache eingeht und beharrlicher bey ihr verweilt; mithin, will man's so ausdrücken: dass er den Deutschen über dem Italiener nicht vergisst. — Uebrigens verstehet unser Componist den Gesang — wir meynen hier besonders auch die Singbarkeit und das Singen selbst — so gut, als irgend Einer; das zeigt sich überall. Das Orchester, wie man das jetzt nun einmal will, nimmt er von allen Seiten tüchtig zusammen, sowohl in Masse, (wo es sogar an der Banda, d. h. an Janitscharen-Instrumenten, nicht fehlt) als in Benutzung der Reize des obligaten Spiels hierzu vorzüglich geeigneter einzelner Instrumente. Doch kann man nicht sagen, dass er dem Orchester Allzuschwieriges oder Dinge zumuthete, die bloss schwierig ohne weitere Wirkung wären. Man kann auch über diese Gegenstände aus dem Klavierauszuge urtheilen, da, ausser dem, was der Erfahrne ihm unmittelbar absiehet, in besonderen Fällen überall wörtliche Nachweisungen darüber beygesetzt sind. — Die Oper hat keine eigentliche Overtura, sondern sie fängt an mit der Musik zu einer ernsten Pantomime, und die Musik dazu geht unmittelbar über in den Gesang jener grossen, in jeder Hinsicht meisterhaften Introduction, so dass sie zugleich die Grundlage von dieser bildet.

Das ist es, was wir über das Werk, nach dem Auszuge, im Ganzen zu sagen finden. Die Sätze im Einzelnen durchzugehen, dürfen wir uns nicht erlauben, da diese Anzeige, für einen Auszug, ohnehin zu lang geworden ist. Nach dem, was wir gesagt haben, scheint uns aber eine Schilderung und Beurtheilung der einzelnen Stücke auch nicht nöthig. Geht man mit jenen Vordersätzen an sie, so wird man diese finden, wie jene aussagen; so wie wir in und aus ihnen jene erst gefunden haben. — Der Klavierauszug selbst ist musterhaft abgefasst. Er enthält in den Noten

*) Anmerkung des Rec.

Aus diesen einfachen und, wie uns scheint, von jedem Unbefangenen anzuerkennenden Maximen liesse sich vielleicht natürlich und folgerecht alles ableiten, was nöthig ist, um über das gesammte Kapitel von sogenannten besondern Effecten — worüber jetzt so viel und zum Theil so wunderlich und haltungslos, für oder wider, gesprochen wird — vernünftig zu urtheilen: nöthig sowohl dem Zuhörer, wenn dergleichen Compositions-Bravourstücke da sind, als dem Componisten, ob, wann und wie er sie schreiben darf oder sich ihrer enthalten soll. Wagstücke sind und bleiben sie immer. Wagstücke sind in aller Welt, wo Regel gilt, nirgends nothwendig, und so kann sie sich Jeder ersparen. Aber die Regel kann erweitert werden, und fast Jeder, der Geist hat und Kraft fühlt, trägt Gelüsten, wenigstens in der ersten Hälfte des Menschenlebens, sie zu erweitern. Da versucht er denn auch als Componist zuweilen Wagstücke. Thut er das, so muss er seiner Sache gewiss seyn, dass sie vollkommen gelingen. Ist er seiner Sache gewiss, sey das nun aus bewährtem Vertrauen auf seinen Genius, oder aus vielfältiger Erfahrung, oder, was das Beste ist, aus beyden: wohl! so mache er sie! Selbst diejenigen, welche dagegen sind, werden wenigstens den Geist darin nicht verkennen. Ist er seiner Sache nicht gewiss, so soll er sein Gelüst fein zu zügeln wissen, sich für seinen Lauf auf gemessener Bahn um so mehr zusammennehmen, und die Luftsprünge unterlassen. Denn macht er sie, und es misslingt, so wird er nicht bloss getadelt, sondern ausgelacht und verhöhnt; und zwar von Rechtswegen. Aber Niemand, es müsste denn der magnus Apollo in selbsteigner Person seyn, kann aus der Ansicht des einzelnen Stücks oder gar der einzelnen Stelle auf dem Papiere mit Sicherheit wissen, ob das Wagstück gelungen sey oder nicht, d. h. seinen Zweck erreichen oder verfehlen werde. Und so handelt der Criticus eben so unklug (oft auch ungerecht), der nach solcher Ansicht gegen dasselbe losfährt, wie der jugendliche Brausekopf, der nach derselben blossen Ansicht in Jubel ausbricht. — Die Sache ist nach mehren Seiten hin von beträchtlicherem Belang, als es Manchem scheinen mag. Es wäre wohl zu wünschen, dass Einer der geistvollen und trefflichen Männer, die jetzt über Musik schreiben, sie recht ernstlich auffasste, gründlich durchführte, und so darstellte, dass auch die blossen Praktiker in der Composition, wenn sie nur Verstand besitzen und ihn gebrauchen wollen, so wie die blossen Liebhaber, wenn sie nur auch hören, nicht bloss reden und aburtheln wollen, ihn verstünden und in seinen Vortrag einzugehen geneigt gemacht würden. Und weil sie, diese Sache, von Belang ist, wird man hoffentlich auch uns entschuldigen, dass wir sie hier, wo es wenigstens nicht am Orte war, so lange dabey zu verweilen, in Anregung gebracht haben.

alles, was man irgend braucht, und ist doch fliessend und klaviermässig gesetzt; woher auch kömmt, dass die Begleitung sich überall gut ausnimmt und nicht eben schwer vorzutragen ist. Der zahlreichen beygesetzten Anmerkungen über besondere Benutzung dieser oder jener Instrumente u. dgl. haben wir schon gedacht; aber es ist auch — was sehr zu loben — das Scenische, wo es nicht aus dem Texte des Gesanges von selbst hervorgeht und doch zum rechten Verständnisse der Musik nöthig ist, überall angegeben. Das Aeussere der Ausgabe haben wir gleichfalls schon gerühmt: das Papier ist schön; der Stich in Noten und Text sehr gut, deutlich, gross und weit — nur nicht fehlerfrey — und der Preis, nach Verhältniss der Stärke des Werks, sehr billig, ja, nach dem Maasstabe, der in letzter Zeit in Deutschland eingeführt worden ist, wohlfeil. — Wir beschliessen mit Angabe der Personen und der Stücke. Personen: Sultan Aladin, Bass. Seine Tochter, Palmide, Sopran — ziemlich hoher. Adrian von Montfort, Grossmeister der Rhodiser Ordensritter, Tenor. Felicia, seine Nichte, Contr'alt. Armand d'Orville, Rhodiser Ordensritter, Mezzo-Sopran — männlicher; ganz vorzüglich schön und angemessen behandelt. Osmin, Vezier, Tenor, und Alme, Sopran, Hülfsrollen. Stücke, von denen aber die meisten aus mehr als einem, und verschiedene aus mehr als einigen Tempo's bestehen: Introduction: Pantomime, Chöre etc. Cavatine und Duett mit Chor. Chor mit Ballet. Cavatine. Duett. Romanze und Terzett. Männerchor. Grosses Finale. Scene und Rondo. Scene und Arie. Männerchor. Quartett, das zum Quintett wird. Scene mit Chor und Trauermusik. Arie. Scene und Männerchor. Duett und kurzes Schlusschor.

Nachrichten.

Stuttgart. Ausser der schon in diesen Blättern mit gebührendem Lob erwähnten neuen Oper, *der Bergkönig*, von unserm Kapellmeister Lindpaintner, welche einige Male mit gleichem Beyfalle wiederholt wurde, und bey deren Darstellungen nur noch zu wünschen übrig blieb, dass man zur Verschönerung des Ganzen und zur Erhöhung des theatralischen Effects darauf hätte bedacht gewesen wäre, die Scene im unterirdischen Reiche mit zierlichen pantomimischen Tänzen und passenden Gruppirungen auszuschmücken, wozu sich hier die schönste Gelegenheit darbietet, was auch vom Dichter, Hrn. Hanisch vorgeschrieben, und vom Componisten sinnig berechnet worden ist — können folgende Opern nur in so fern als Neuigkeiten gelten, als sie nach einem Zeitraume von mehren Jahren mit verändertem Personale wieder auf unserm Repertorium erschienen. *Carlo Fioras* von Fränzl, *Abu-Hassan* von Carl Maria von Weber, und Méhul's *Blinde von Toledo*, welche sämmtlich zwar wiederholt wurden und sorgfältig einstudirt waren, sich aber dennoch keines besondern günstigen Erfolgs zu erfreuen hatten. Das Trauerspiel *Der Paria* von Michael Beer führt Ref. nur um deswillen an, weil Lindpaintner eine neue Ouverture und einen Todtenmarsch dazu componirt hatte, welche Musikstücke sich sowohl durch Genialität auszeichnen, als auch wegen eigenthümlicher Wahl und Führung der Instrumente den Beyfall verdienen, welchen sie erhielten. Was die Darstellungen älterer Opern betrifft, beschrieb man fast regelmässig den Cyclus der schon öfter in früheren Berichten erwähnten Compositionen, unter denen der Anschlagzettel Rossini's Namen am häufigsten nannte.

Von fremden Künstlern gab der bekannte Komiker, Hr. Wurm, ausser einer Mehrzahl von Rollen im Schauspiel, auch zweymal den Schneider Straks mit wohl erworbenem Beyfall in dem kleinen Singspiele: *Der Sänger und der Schneider.* Hierauf hörten wir den Tenoristen Hrn. Haizinger aus Wien, gegenwärtig in Carlsruhe angestellt, in folgenden Partieen: Rodrigo im *Othello*, Lindoro in *der Italienerin in Algier*, Graf Almaviva im *Barbier von Sevilla* und Tamino in der *Zauberflöte.* Seine Stimme kann man nicht mit Recht einen eigentlichen Tenor nennen, sondern vielmehr einem Hautcontre der Franzosen vergleichen; denn seine Mitteltöne sind ziemlich beschränkt, ungleich und ohne Kraft, seine oberen Brusttöne hingegen, die er sehr angenehm mit der Kopfstimme zu verbinden weiss, wohlklingend, hell und rein; nur versteigt er sich allzuoft in die einer Tenorstimme widernatürlichen Register der zweygestrichenen Octave c d e f, wobey er, von jugendlichem Feuer hingerissen, seine Stimme nicht selten zu sehr anstrengt und gleichsam übersingt. Seine Methode ist gut und geschmackvoll, doch eignet sie sich hauptsächlich für die moderne italienische Musik, wo das Coloriren und Verzieren seine Stelle findet. Sein nicht ge-

wöhnliches Künstlertalent wurde nach Verdienst erkannt, da auch seine Leistungen als Schauspieler nicht tadelnswerth waren. Ferner sang Madame Neumann, von der Carlsruher Bühne, in dem Singspiele *Fanchon*, welches zum Benefice des Hofsängers Pezold gegeben wurde, die Hauptrolle, und befriedigte, ohne eigentlich Künstlerin im Gesange zu seyn, allgemein, da sie diese Partie als Schauspielerin ausgezeichnet durchführte und seit längerer Zeit für uns die beste Fanchon war. Sodann erfreute uns Hr. Wild mit den Darstellungen des Johann von Paris, des Othello und des Licinius in *der Vestalin*, und erntete rauschenden allgemeinen Beyfall ein. Seine Verdienste sind zu bekannt, und schon aller Orten hinreichend gewürdigt worden, daher es überflüssig wäre, noch etwas über diesen wahrhaft ausgezeichneten Künstler zu sagen. Zuletzt gaben noch die Herren Grösser und Dobler, beyde vom Frankfurter Theater, eine Anzahl Gastrollen. Ersterer sang den Prinzen im *Schnee*, den Don Juan, den Barbier Figaro und den Kammerdiener Figaro in Mozart's Meisteroper; Letzterer trat als Sarastro, als Podesta in *der diebischen Elster*, als Axur und als Caspar im *Freyschütz* auf. Hr. Grösser erwies sich als einen recht braven, gewandten Schauspieler, der auf dem Theater ganz zu Hause ist, und spielte besonders seine drey ersten Rollen recht gut; als Sänger hingegen ist er weniger zu loben, und seine Stimme ist von sehr mässigem Umfange, besonders in den Mitteltönen und der Tiefe, die kaum hörbar ist, wesshalb er als Figaro nicht gnügen konnte. Die Arie: Nicht mehr geht's nun an Damen-Toiletten, sang er aus D ♯, so wie Don Juan's Lied: Treibt der Champagner, gleichfalls um einen Ton höher, so dass beyde Arien ihre eigenthümliche Wirkung verfehlten. Hr. Dobler ist ein besserer Sänger, besitzt von Natur eine starke, volle und sonore Bassstimme, der es nur noch sehr an Ausbildung, Rundung und Geschmeidigkeit gebricht, ist aber dagegen ein mittelmässiger Schauspieler, und gefiel daher in der Partie des Podesta, die unser Häser meisterhaft giebt, am allerwenigsten. Sehr zu loben war er in seiner ersten Rolle und als Axur, wo seine Stimme glänzend hervortrat. Nicht unerwähnt darf Ref. die rühmlichen, oft trefflichen Leistungen unserer einheimischen Künstler lassen, welche sich nicht nur bey Anwesenheit der genannten Gäste, sondern überhaupt in der Mehrzahl der zeither gegebenen Opern auszeichneten. Vor allen gedenkt er gern und rühmend der Darstellung (im Spiel und Gesange) der Partie des Rodrigo im *Othello*, von unserm braven Tenoristen Hambuch, die auch vom gesammten Publikum enthusiastisch anerkannt wurde. Schwer war es an jenem Abend zu bestimmen, ob Herrn Wild, ob Hambuch der Vorzug gebühre. Beyde wurden stürmisch hervorgerufen. Frau von Pistrich singt jetzt das Aennchen im *Freyschütz* ganz allerliebst: ihrem Spiele wäre ein wenig mehr Lebendigkeit zu wünschen, was man sonst gewöhnlich an ihr nicht vermisst. Dem. Fischer ist seit Kurzem im Besitze der Partie der Susanne, worin sie jedesmal einen Triumph ihrer Kunst feyert. Der längst bekannte vorzügliche Balletmeister Taglioni aus Wien gab mit seiner Tochter auf seiner Durchreise nach Paris einige mimische Ballets, wobey ihn das männliche und weibliche Chor-Personale des Königl. Hoftheaters (mit denen sich Hr. T. sehr viele Mühe gegeben zu haben schien, da sie recht anständig und geschickt figurirten) unterstützte. Auch sahen wir diese Künstler noch in einigen Pas de deux, welche in die Oper *Axur* und in einige andere Vorstellungen eingelegt waren.

Nachträglich noch einiges über die Concerte der Königl. Hofkapelle, die sich immer mehr zu heben scheinen. Symphonieen hörten wir von Mozart, Haydn, Romberg, Beethoven, Spohr und Krommer; Ouverturen von Cherubini (*Faniska* und *Anakreon*), von Feska (*Cantemire*) und von Lindpaintner (*Bergkönig*). Louis Schunke spielte auf dem Fortepiano Introduction, Variationen und Rondo über den Rolandsmarsch von Czerny. Dessen Vater und sein 12 jähriger Bruder, ein geniales Kunsttalent, trugen Adagio und Rondo à la chasse von Lindpaintner für zwey Hörner vor; Hr. Krebs der jüngere gab uns auf dem Pianoforte eine Phantasie und Variationen über den Alexander-Marsch von Moscheles zum Besten, und bewährte die schon früher gehofften bedeutenden Fortschritte in seinem Spiele. Die Hrn. Hofmusiker Abenheim und Levy erfreuten uns mit einem Adagio und Rondo von Cremont auf der Violine, und einer Phantasie für das Horn von C. Kreutzer: die Damen Fischer, Pistrich und Knoll, die Herren Pezold, Hambuch und Häser sangen Arien von Rossini, Mercadante, Aiblinger und Lindpaintner, und die beyden Demoiselles Stähle, junge talentvolle Mädchen, Schülerinnen des italienischen Singlehrers und Componisten

Orlandi, trugen ein Duett desselben aus *Phädra* recht lobenswerth vor. Unsere Hofkapelle hat kürzlich wieder einen Zuwachs an einigen brauchbaren Violinisten erhalten, die dem Ensemble sehr zu wünschen waren; auch das Chor-Personale des Theaters wurde noch verstärkt.

Von Extra-Concerten fand im Laufe des Winters nur ein einziges Statt, das des jungen 13jährigen Jacob Rosenhain aus Mannheim, welcher ein Adagio und Variationen für das Fortepiano, von J. Schmitt, und ein Concert von Moscheles mit grosser Leichtigkeit, Rundung und Geschmack für sein Alter ausführte. Der Fürst von Fürstenberg in Donau-Eschingen hat diesen jungen talentvollen Knaben unter seinen Schutz genommen und will für seine höhere musikalische und wissenschaftliche Erziehung und Ausbildung sorgen. In der katholischen Kirche wurden Messen von J. Haydn und Mozart, so wie des letzteren *Requiem*, und am Charfreytage das *Salve Regina* von A. F. Häser mit untergelegten deutschen, der Feyer des Tages angemessenen Worten, würdig aufgeführt. — Der hiesige Liederkranz feyerte am 9. May 1825, dem Todestage Schiller's, ein Fest zu des grossen vaterländischen Dichters Gedächtniss, in einem öffentlichen dazu gemietheten Lokale, wozu Jedermann der Eintritt offen stand, wie zu einem wahrhaften Nationalfeste. Bey dieser Gelegenheit wurde eine Subscription eröffnet, um dem unsterblichen Manne an irgend einem schicklichen Platze in seinem Vaterlande ein Ehren-Denkmahl zu setzen. Die Subscribenten-Liste bleibt ein Jahr lang offen, und es lässt sich erwarten, dass reichliche Beyträge eingehen werden. Das Programm zu der Gedächtnissfeyer lautete so: Harmonie: Marsch aus *der Braut von Messina* von G. Schwegler. Lied: Hehr und heilig ist die Stunde. Prolog, gedichtet und gesprochen vom Professor Gustav Schwab. Lied: In einem Thal bey armen Hirten, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Kocher. Rede, gesprochen von Dr. Schott. Erste Hälfte des Liedes: Freude schöner Götterfunken! componirt von Wilhelm Häser. In der zweyten Abtheilung: Harmonie. Lied: Wo ist des Dichter's Vaterland? von Silcher, Musik-Director in Tübingen. Dithyrambe: Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter, vierstimmig gesetzt von Kocher. Harmonie. Lied: Weit in nebelgrauer Ferne, und die zweyte Hälfte des Liedes: an die Freude. — Prolog und Rede sind bereits im Morgenblatte abgedruckt erschienen, und werden nächstens einzeln in der Cotta'schen Buchhandlung herauskommen.

Weimar am 7. September. 1825. Die vier letztverflossenen Tage waren die festlichsten, die Weimar je feyerte, und der Freude und dem Jubel gewidmet; denn es galt der Verherrlichung des Tages, an dem unser Grossherzog vor funfzig Jahren (am 3. September 1775) seine Regierung antrat. Ref. überlässt es anderen Zeitschriften, ausführliche Beschreibungen der Feste zu liefern, und spricht nur von dem musikalischen Theil derselben. — Das Geläute aller Glocken rief Morgens 5 Uhr die Einwohner auf den Marktplatz, wo Tausende sangen „*Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut*" und der Gen. Sup. Hr. Dr. Röhr eine innige, ergreifende Rede hielt. Um 7 Uhr ward im Park vor dem sogenannten römischen Hause, wo sich der Grossherzog aufhielt, eine von Göthe gedichtete und von Hummel componirte Cantate unter des Componisten Leitung aufgeführt, die von grosser, trefflicher Wirkung war. Nur wenige mächtige Accorde leiteten einen Choral ein, dessen erste Strophe vom vollen Orchester begleitet wurde. Die zweyte Strophe sang ein entfernt gestelltes Chor unter Begleitung einiger Blasinstrumente und einer obligaten Harfe. Dann folgte ein sanftes Duett, gesungen von den Herren Moltke und Stromeier, und zum Beschluss ein feuriger Chor. — Drey Tage lang ertönte es nun in allen Strassen von Musik, da fünf oder sechs Harmoniechöre aufgestellt waren, die bis an den spätesten Abend sich wacker hielten, und bey Mittagstafeln, Bällen u. s. w. lauter fröhlicher Sang und Klang erscholl. Am Sonntage den 4. September hörten wir in der zum Erdrücken überfüllten Hauptkirche eine Cantate, gedichtet von Dr. Eckermann und componirt vom M. D. C. Eberwein — Chor, Recitativ und Arie (gesungen von Mad. Eberwein) und Schlusschor mit Fuge — eine brave Composition, die sehr gut ausgeführt wurde. Sie erscheint nächstens im Druck. In der Schlosskirche wurden beym Früh-Gottesdienste von den unter Hrn. C. Th. Theus Leitung stehenden Regimentsmusikern die Choräle mit rührender Wirkung begleitet. Am Abende gab es einen Fackelzug der Bürger, und auf dem Schlosshofe einen Volksgesang nach der Melodie „*God save the king.*" — Das wichtigste für Musik war die Eröffnung des neuen Theaters am Abend des 3. Septembers. Nach einem Prologe, gedichtet vom Hrn. Prof. Riemer, und hinreissend

schön gesprochen von Fr. v. Heygendorf (Jagemann) gab man *Semiramis* von Rossini in italienischer Sprache. Die Wahl einer italienischen Oper zur ersten Vorstellung eines neuen deutschen Theaters hat man schon in einem Zeitblatte getadelt, und wird sie vielleicht noch hier und da tadeln; aber Ref. entschuldigt sie, weil mancherley Umstände, deren Aufzählung zwar überzeugend aber hier zu weitläufig seyn würde, kaum eine andre Wahl gestatteten. Dieselben Umstände (unter denen Ref. nur Mangel an Maschinerie, Decoration und Garderobe nennen will) erlaubten auch nicht, am 4ten und 5ten andere Stücke zu geben, als — *die beyden Britten, Humoristische Studien, Torquato Tasso.* — *Semiramis* hat ein gewöhnliches italienisches Textbuch, und die Musik ist, wie jede andre Musik Rossini's, d. h. sie enthält Herrliches und ganz Gemeines, köstliche Melodieen und kindisch toll jubelnden Instrumentenlärm, geniale Stellen und widerwärtig leyernde Figuren, Crescendo's u. s. w., einige wahrhaft characteristische Sätze und fast zu allen übrigen die grosse Trommel, falsch gestimmte Pauken u. d. gl. m. Das Thema der Ouverture ist: *„Freut euch des Lebens."* Man hatte das Buch vollständig gedruckt, gab aber von der Musik nur etwa zwey Drittheile, die dennoch über drey Stunden dauerten. Die Ausführung war eine der gelungensten, der Ref. je beywohnte; die Besetzung folgende: Semiramis Fr. v. Heygendorf, Arsaz Mad. Eberwein, Assur Hr. Stromeier, Idren Hr. Moltke, Oberpriester Hr. Franke, Geist des Ninus Hr. Hunnius, Azema Dem. Schmidt, Mitran Hr. Klein. Die beyden letzten Rollen sind ganz unbedeutend, die Rolle des Geistes ist zwar klein, doch eingreifend. Dekorationen, n[illegible] von dem trefflichen Beuther und unserm verdienten Holdermann, und Garderobe, durchaus neu, entsprachen jeder gerechten Forderung. — Das Schauspielhaus, von Grund aus neu erbaut vom hiesigen Baurath Hrn Steiner, ist bedeutend grösser, als das abgebrannte, und sehr hübsch und freundlich; die Musik ertönt in ihm so hell und klar, und dabey überall so ausserordentlich deutlich und bestimmt, dass Ref., der die meisten Theater Deutschlands kennt, sich keines einzigen erinnert, dem er in dieser Hinsicht unbedingt den Vorzug einräumen könnte. Da aber manche Leute durchaus Alles bekritteln müssen, so haben diese auch an dem neuen Bau dreyerley aufgefunden, das ihren Beyfall nicht hat. Erstens nämlich finden sie die Säulen im Parterre zu schwach, zweitens die Parterrelogen nicht gut in's Auge fallend, und drittens den Balcon im Verhältniss zur Gallerie viel zu hoch. Das Erste und Zweyte kann man zugeben, da wenig darauf ankommt, das Dritte aber, das an sich freylich Grund hat, ist höchst wahrscheinlich die Hauptursache der herrlichen Wirkung der Musik, und daher weit mehr zu loben, als zu tadeln. Bis zum 3. October (der goldnen Hochzeitfeyer des Grossherzogs und der Grossherzogin) werden keine Vorstellungen stattfinden, weil im Innern des Theaters, vorzüglich der Scene selbst, noch mancherley nachzuholen ist; dann aber wird ohne Unterbrechung fortgespielt werden, und Ref. wünscht Gelegenheit zu finden, recht viel Gutes und Erfreuliches melden zu können.

Einige Berichtigungen und Bemerkungen zu Forkels Allgemeiner Literatur der Musik, italienische Schriftsteller betreffend.

(Von dem Mailänder Correspondenten.)

Seite 316. *„Mancini (Giambattista) etc."* Die verbesserte und vermehrte Mailänder Ausgabe v. J. 1777. 259 S. in 8. ist schon die dritte.

Seite 331. *„Antegnati (Costanzo): L'Arte organica.* Brescia, 1608. etc." Ob diess Werk ein theoretischer Unterricht in der Orgelkunst oder ein bloss praktisches Werk sey, ist nicht zu bestimmen. Antegnati's *Arte organica* ist eins der seltensten Bücher, und bey allen meinen Nachforschungen seit mehren Jahren ist es mir noch nie gelungen, dasselbe hier oder in anderen Städten Italiens ausfindig zu machen. Der verstorbene berühmte Orgelbauer Giuseppe Serassi in Bergamo hat es besessen (dessen Erben vermissen es), und in seinen *Lettere sugli Organi*, Bergamo, 1816. 8. S. 19—24. einen gedrängten Auszug davon gegeben, worin auch vom Unterrichte, die Orgel zu spielen, die Rede ist. Ueberhaupt muss aber dieses Werk in historischer Hinsicht manches Interessante enthalten, welches bekannt gemacht zu werden verdiente.

Seite 339. *„Della legge di continuità etc."* Das Ganze muss eigentlich in drey verschiedenen Artikeln citirt werden: 1) *Draghetti (Andreas) S. J. Metaphys. Prof. in Universitate Braydensi: Psychologiae specimina ab... proposita, a M. J. Origono propugnata.* An. 1771. Mediolani, ex Typographia Josephi Marelli 1771. 8. Handelt S. 45—

53. von dem auf die musikalische Leiter angewandten Continuitätsgesetze. 2) *Risposta del P. Giovenale Sacchi, della Congreg. di S. Paolo, Prof. d'Eloquenza nel Collegio Imperialè al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesu, Prof. di Metafisica in Brera.* Milano, presso Giuseppe Mazzuchelli 1771. 55 S. in 8. Enthält mehre Einwendungen gegen ein solches Gesetz. Jetzt folgt 3) die von Forkel citirte Schrift: *Della legge di continuità u. s. w. S. Gazz. letteraria di Milano,* 1772. No. 26. v. 24. Juny, worin sich eine weitläufige Anzeige dieser Schriften findet. Noch ist zu bemerken, dass Gerber in seinem neuen Lexicon dem berühmten Mathematiker Ab. Boscovich ein ähnliches Werk unter dem Titel: *Della legge di continuità nella scala musicale.* Roma, 1772. zuschreibt, von dem aber seine beyden Biographen, Fabroni und Ugoni, kein Wort sagen. Boscovich schrieb zwar *De continuitatis lege etc.* Romae 1754. 4., spricht aber in demselben nirgends von Musik.

Seite 341. „*Delle Quinte successive etc.*" Diese Schrift ist von dem eben benannten P. Giovenale Sacchi, und dem Hrn. Wenzel Pichl, damaligem Musikdirector des Erzherzogs Ferdinand, Gouverneurs von Mailand, zugeeignet.

Seite 345. „*Tartini* (*Giuseppe*): *Trattato di musica etc.*" Forkel macht zu diesem Werke eine lange Anmerkung und cirtirt gleich darauf Georg Andreas Sorge. Schade, dass es ihm bey dieser Gelegenheit nicht einfiel, dass dieser letztere, in seiner *Anweisung zur Stimmung der Orgelwerke und des Klaviers,* Hamburg, 1744. 8. S. 40 u. 41. von Terzo Suono spricht, also um 9 und 10 Jahre früher als Romieu, Serre und Tartini. Schade, dass er überhaupt dieses Buch an seinem Orte (S. *Sorge* [*Georg. Andreas*] *Gespräch etc.* S. 251.) gar nicht citirt hat.

Kurze Anzeige.

Treizième Fantaisie et Variations sur un Thême Ecossais, comp. pour le Pianoforte par Fred. Kalkbrenner. Oeuvr. 64. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die zahlreichen Compositionen des Hrn. K. in London waren bis vor Kurzem in Deuschland wenig bekannt: nun aber haben sie sich unter ausgezeichneten Klavierspielern vielen Eingang verschafft. Vielleicht hat des Verf.s Reise durch Deutschland im vorigen Jahre, obgleich er nur die Hauptstädte, und auch diese nur auf kurze Zeit besuchte, und seine höchst brillante, überaus fertige und höchst exacte Art, seine Compositionen vorzutragen und auf's schönste hervor zu heben, viel beygetragen, ihnen diesen Eingang zu verschaffen: aber sie werden ihn nun auch behalten durch das, was sie wirklich sind. Irren wir nicht, vorzüglich durch diese Eigenschaften: schwer zu Fassendes, auf besondere Weise die Empfindung erst Ergreifendes, und Tiefe der harmonischen Ausarbeitung findet sich nicht, oder doch sehr selten darin — und das scheuet man jetzt; dagegen legen sie dar viel Neues in Erfindung interessanter Figuren und grosse Gewandtheit, sie mit Effect zu benutzen (alles, was man verlangen kann, um das geltend zu machen, was man ein brillantes Spiel zu nennen pflegt), und den Vorzug vor vielen der neuesten Klavierstücke, besonders deutscher Componisten, dass sie den Zuhörern viel schwieriger zu seyn scheinen, als sie wirklich sind (es versteht sich: grosse Fertigkeit, Sicherheit und Eleganz des Spiels vorausgesetzt), und das wünscht man jetzt. Ganz so wird man nun auch diese vorliegende Composition finden; und wir haben, um ihren Geist und Zweck, so wie die Schreibart, worin sie abgefasst ist, zu bezeichnen, nichts hinzuzusetzen. Uebrigens sind in der nicht kurzen, einleitenden Phantasie kräftige, melodiöse und brillant figurirte Sätze auf anziehende Weise gemischt. Das schottische Thema ist an sich nicht sonderlich, und es gehört wohl ein nationeller Antheil dazu, es vorzüglich zu fühlen, so wie die ausgezeichnete Geschicklichkeit, welche Hr. K. besitzt, dazu gehörte, um so Interessantes darüber zu sagen, als er in den Variationen, in der einen mehr, in der andern weniger, darüber gesagt hat. (Was wir vorhin von seiner Erfindung wahrhaft neuer Figuren sagten, wird hier besonders No. 5. beweisen.) Es sind eigentlich nur fünf Variationen: die sechste ist ein ziemlich lang ausgeführtes, heiteres und glänzendes Finale, dem das Thema bloss zum Grunde liegt. Diess Finale ist für sich gut, und noch besser, um das ganze Stück effectvoll zu beschliessen. — Stich und Papier sind zu loben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VIII. 1825.

Gesuche.

Ein Virtuos im Pianoforte-Spiel kann sogleich als Lehrer in eine angenehme Stelle eintreten. Näheres auf portofreye Briefe, welche jedoch mit den erforderlichen Attesten begleitet seyn müssen, durch die Andreäsche Buchhandlung in Frankfurt a. M.

Für das Orchester der öffentlichen Concerte in Basel wird ein guter Violoncellspieler zu engagiren gewünscht. Bey der Mässigkeit des Gehalts wäre es indessen nöthig, dass derselbe noch auf einem andern Instrumente und namentlich auf dem Clavier Unterricht geben könnte. Nähere Auskunft ertheilt der dortige Musikdirector J. Tollmann, an den man sich franco zu adressiren ersucht wird.

Sollte bey einem Regimente die Kapellmeister-Stelle vacant seyn, so wünscht, bey vortheilhaften Bedingungen, ein in diesem Fach erfahrner Musikus, solche recht bald anzunehmen. Portofreye Anfragen unter der Adresse H. A. an die Expedition der Liste der Börsen-Halle im Hamburg gesandt, werden sogleich beantwortet.

Subscriptions-Anzeige.

Bey Unterzeichnetem erscheint die Cantate vom Hrn. D. Eckermann und Hrn. Musikdirector C. Eberwein, welche am Jubelfeste der funfzigjährigen Regierung Sr. Königl. Hoheit, unsers durchlauchtigsten Grossherzogs, am 4ten September in der Haupt- und Stadtkirche zu Weimar aufgeführt wurde, in Partitur, mit beygefügtem Klavierauszug, auf Subscription, die bis Ende December offen ist. Genannte Cantate wird ungefähr 12 Bogen stark, und der Subscriptionspreis ist ½ Kopfstück für den Bogen. Der nachherige Ladenpreis wird bedeutend höher seyn.

Wer 6 Exemplare unterzeichnet und sich an den Verleger wendet, erhält ein 7tes frey.

Die Namen der Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt. Der Verleger wird für gutes Papier, äussere Zierlichkeit und deutlichen Druck möglichst besorgt seyn.

Alle Bestellungen werden portofrey erbeten.

Weimar, im September 1825.

Th. Wentzel,
Verlags-Handlung.

Bekanntmachungen.

In Folge mehrer Anfragen, meine neue Oper: der Berggeist, Dichtung von G. Döring, betreffend, zeige ich den geehrten Theater-Directionen ergebenst an, dass diese Oper nun in correcten Abschriften zur Versendung bereit liege und, wie die früheren, auf rechtmässige Weise nur bey mir zu bekommen sey.

Cassel, im September 1825.

L. Spohr,
Kurfürstl. Hessischer Hofkapellmeister.

Hr. Femy, von welchem in dem 17. Stücke dieser Zeitung unterm 6. April d. J. von Frankfurt a. M. aus, als Componist und ausgezeichnetem Virtuosen auf der Violine bereits rühmlichste Erwähnung geschehen ist, und welcher als Auszeichnung seiner Fähigkeiten für ein dem Kaiser von Russland dedicirtes Violin-Quartett seiner Composition eine goldene Tabatiere erhalten hat, wird während seines Hierseyns sich in einem grossen Vocal- und Instrumental-Concerte hören lassen. Dieser Künstler verbindet mit dieser Anzeige zugleich das Gesuch um ein Engagement als Kapellmeister, und haben die hierauf Rücksicht Nehmenden sich gefälligst in portofreyen Briefen direct an ihn selbst zu wenden. Seine Wohnung ist neben dem Churprinz in Hrn. Zimmermeister Wittings Hause, bey dem Rossarzt Hrn. Böhme im Hofe 2 Treppen hoch.

Leipzig, am 20. September 1825.

Neue Musikalien, im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Richter, C., 18 Redoutentänze in vollstimmiger Musik. 6te Lieferung........... 1 Thlr. 12 Gr.
— Dieselben Tänze für das Pianoforte...... 12 Gr.
Rothe, F. W., 24 Leipziger Favorittänze in vollstimmiger Musik. 4te Lieferung.... 1 Thlr. 12 Gr.
— Dieselben Tänze für das Pianoforte....... 16 Gr.

Die früheren Sammlungen der Tänze beyder Componisten sind die erklärten Lieblinge aller Bälle in Norddeutschland. Beyde neue Sammlungen werden es ohne Zweifel ebenfalls.

Mozart, Figaro, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 3 Lieferungen.............. 6 Thlr.

Mozart, Titus, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 3 Lieferungen......... 3 Thlr. 12 Gr.
— Così fan tutte, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 2 Lieferungen........ 6 Thlr.

Die Mozart'schen Opern in Klavierauszügen für 4 Hände sind denen für eine Person weit vorzuziehen, da sie die verschiedenen Stimmen der Partitur beybehalten können, mehrentheils in derselben Lage wie sie der Componist niederschrieb; sie geben also viel mehr, als das dürftige Skelet der Auszüge ohne Singstimmen für eine Person. Dabey sind sie leicht zu executiren, auch alle Figuren dem Instrumente analog angepasst, ohne deren Eigenthümlichkeit aufzuopfern, daher allen Liebhabern des vierhändigen Spiels mit Grund zu empfehlen.

Solostücke für das Pianoforte.

Götze, C., la Gaité, Sonate. Oeuv. 4....... 16 Gr.
Kalkbrenner, F., Gage d'amitié, gr. Rondeau. Oeuv. 66 .... 20 Gr.
Marschner, H., 3 Sonatines. Oeuv. 33. No. 1. 2. 3 .... à 12 Gr.
Moscheles, J., Sonatine. Oeuv. 6. Nouv. Edit. corr. .... 12 Gr.
— Fantaisie héroïque. Oeuv. 13. Nouv. Edit. corr .... 16 Gr.
— 3 Divertissements. Oeuv. 40. Nouv. Edit. corr .... 12 Gr.
Reissiger, C. G., gr. Fantaisie. Oeuv. 24. Nouv. Edit. corr. .... 20 Gr.

Gesangstücke.

Boyneburgk, F. v., 6 Lieder für junge Frauenzimmer, mit leichter Begleitung des Pianoforte. Op. 17 .... 12 Gr.
Häser, Aug., 3 vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, ohne Begleitung. Op. 19.... 10 Gr.
Reissiger C. G., deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 5te Sammlung. Op. 25... 16 Gr.
Theuss, Th., 4tes komisches Terzett, ein Schwank für eine Tenor- und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianoforte................ 10 Gr.
— Schwänke und Schnurren in mehrstimmigen Gesängen mit Begl. des Pfte. Oeuv. 40. No. 1. 2 .... à 16 Gr.
Würfel, W., 3 Lieblingsgesänge aus der Oper Rübezahl, im Klavierauszug............ à 6 Gr.
Weinlig, C. T., 36 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation............ 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. 8tes und 9tes Heft à 10 Gr.

Fürstenau, A. B., 6 Duos pour 2 Flûtes. Oeuv. 32. Livr. 1. 2 .... à 1 Thlr.
Spohr, L., Quatuor brillant. Oeuvr. 43. arrangé pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, par A. B. Fürstenau .... 1 Thlr. 4 Gr.
Fuchs, H., 2d Concertino pour le Cor, avec Accomp. d'Orchestre............. 2 Thlr. 8 Gr.
Koch, C., Potpourri pour Basson, avec Accompagnement d'Orchestre sur des thêmes de Preciosa. Oeuv. 18............ 1 Thlr. 16 Gr.
Theuss, Th., Potpourri militaire des Chansons et Danses russes pour 3 Clarin., Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, 1 Tromp., 3 Trombones, 2 Caisses et Triangle. Oeuv. 41.. 1 Thlr. 12 Gr.

So eben ist erschienen und bey C. F. Whistling in Leipzig in Commission zu haben:

Messe für 4 Singstimmen mit Orchester, von Friedrich Schneider. **Partitur. Op. 55, in C. 3 Thlr. Sächs oder 5 Fl. 24 Xr. Rhein.**

Bey mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben, in Commission bey F. E. C. Lenckart in Breslau:

Allgemeines Choralbuch, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen, mit untergelegtem Texte und beziffertem Basse, vierstimmig gesetzt von Aug. Blüher, nebst einem Anhange alter und neuer, deutscher und lateinischer Gesänge. Gr. Queer 8. 320 S. (Pr. 2 Thlr.)

Dieses Choralbuch enthält 353, und der Anhang 12 Nummern. Demselben ist ein Verzeichniss, in welchem die Tonarten der alten Melodieen, nebst ihren Componisten, und Notizen über deren Lebensumstände angegeben sind, beygefügt. Der Herausgeber hat die alten Choräle und Melodieen ganz nach dem Mortimer'schen Systeme der alten Kirchen-Tonarten behandelt, und sich bemüht, die Melodieen, so viel wie möglich, in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zu geben. Wie viele, und welche wichtige Quellen ihm dabey zu Gebote standen, zeigt ein der Vorrede beygefügtes Verzeichniss der von ihm bey dieser Arbeit benutzten Werke.

Um die Anschaffung dieses für Kirchen und Schulen so brauchbaren Werkes zu erleichtern, habe ich den Preis so billig wie möglich gestellt, und erbiete mich noch ausserdem, denen, welche sich direkt an mich wenden, bey Bestellungen von 10—20 Exemplaren, das Exemplar zu 1 Thlr. 16 Ggr. und von 20 und darüber zu 1 Thlr. 12 Ggr. abzulassen. — Auch sind einzelne Exemplare auf weissem Druckpapier zu 2 Thlr. 8 Ggr. und auf Schreibpapier zu 2 Thlr. 16 Ggr. bey mir zu haben.

Görlitz, im September 1825.

Gotthold Heinze.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. №. 40. 1825.

Nachrichten.

Musikfest in Magdeburg.

Der *Verein für die Musikfeste des Landes an der Elbe* konnte sein erstes Wirken kaum grossartiger an den Tag legen, als durch das Musikfest, welches am 2ten, 3ten und 4ten September hier Statt gefunden hat. Die erste Aufführung desselben bestand in *dem verlornen Paradiese*, einem neuen Oratorium von Fr. Schneider, welches ich Ihnen so gut als ich es nach zweymaligem Anhören vermag, beschreiben will. Der Text ist von dem verstorbenen De Marées, und seine Grundidee ist im Ganzen nicht anders als gut, obwol etwas breit ausgeführt, zu nennen. Die Schöpfung ist eben vollendet, die Erzengel begrüssen den neuen Menschen, die Engelchöre besingen den in den Himmel zurückkehrenden Schöpfer, Adam und Eva freuen sich ihres Daseyns. Darauf werden sie von Raphael vor den gefallenen Engeln gewarnt, und er erzählt ihnen die Geschichte ihres Abfalls. Engelchöre sind dazwischen gelegt und eines schliesst mit einer herrlichen Fuge auf die biblischen Worte: „Ihm ist gegeben alle Gewalt, und sein Reich herrscht über Alles." Hiermit konnte auch der erste Theil füglich geschlossen werden, aber Menschen und Erzengel wechseln noch in Danksagungen und Belehrungen ab, die wieder mit einer Fuge: „Er ist eure Stärke und euer Schild" schliessen. Diese Fuge zeichnet sich durch ein äusserst frisches und glücklich erfundenes Motiv aus, und wäre ebenfalls sehr geeignet gewesen, den ersten Theil zu schliessen, aber der Verfasser musste seine Menschen erst entschlummern lassen. Die Kritik kann freylich diese abermalige Verlängerung nicht loben, indessen ist durch die letztere das herrliche Schlummer-Chor entstanden, welches die Leser der Musikalischen Zeitung schon kennen. Sie muss also dem Dichter um der Musik willen schon verzeihen. — Der zweyte Theil enthält den Fall der ersten Menschen. Die Höllengeister drücken ihre Qual aus über die Schönheit der Erde; Eva und Adam freuen sich ihrer und Engelchöre stimmen in ihre Gesänge ein. Darauf wird Eva begierig, die Früchte des Baumes der Erkenntniss zu versuchen, und die Chöre der Höllengeister suchen ihr Verlangen zu stärken, bis sie die Frucht wirklich bricht. Ein Engelchor beklagt ihren Fall. Darauf kömmt Adam, erfährt ihr Vergehen, theilt es aber bald selbst, und Beyde vereinigen sich in Betheuerungen ihrer Zärtlichkeit. Ein Doppelchor zwischen jubelnden Höllengeistern und klagenden Engeln, und eine Fuge auf die Worte der Engel: „Die den Herrn fürchten, harren seiner Gnade," schliessen diesen Theil. — Der dritte beginnt mit einem fürbittenden Engelchor, darauf bejammern die Gefallenen ihre Sünde, und ein Höllengeister-Chor drückt die Qualen seiner eigenen Strafe aus. Die Erzengel, von Engelchören unterbrochen, machen den Menschen die ihrige bekannt. Adam und Eva flehen um Gnade, Michael aber gebietet ihnen, das Paradies zu verlassen; ein Engelchor folgt, und dann ein Quartett der Erzengel mit Chor, welche die Gerechtigkeit des Herrn und sein Erbarmen besingen. Wieder ein klagendes Duett der Menschen, dann ein tröstendes Recitativ Uriels und Engelchor, ein Heilig, und endlich die Schlussfuge: „Alle Lande müssen seiner Ehre voll werden! Amen" — An den letzten beyden Theilen ist nirgend mehr als was nothwendig war; der erste aber würde nur gewonnen haben, wenn der Componist selbst die Scheere zur Hand genommen hätte. Hiervon abgesehen, ist die Ausführung im Ganzen, wie gesagt, recht gut, im Einzelnen aber ist sie manchem Tadel unterworfen; matte, prosaische Sprache, mangelhafte Versification, besonders falsche Scansion, fallen hier und da sehr

unangenehm auf. Dagegen sind auch wieder wahrhaft dichterische Schönheiten, glückliche Bilder und eine äusserst kraftvolle Sprache an anderen Orten zu finden. Mit einem Worte: es haben dieser Dichtung die Scheere und die Feile gemangelt.

Glücklicherweise verschwinden alle diese Mängel in der herrlichen Musik, mit Ausnahme der Längen, die sie nicht vertilgen konnte. Dass Schneider die Chöre und Fugen meisterhaft zu behandeln versteht, ist anerkannt; die Einfachheit, worin er seine höchste Kunst setzt, bringt ihn dem grossen Händel in diesem Punkte sehr nahe, und in dem verlornen Paradiese hat er in seine Chöre eine solche Mannichfaltigkeit und Charakteristik zu bringen gewusst, dass man ihn nicht anders als bewundern kann. Belege dazu sind die Engelchöre im ersten Theile zwischen den Warnungen der Erzengel, das Schlummerchor, das Engelchor: „O Grauen! Entsetzen!" im dritten Theile, alle Fugen und alle Chöre der Höllengeister. Die Engel-Chöre sind zwar nicht, wie kürzlich ein Recensent vorschlug, bloss für hohe Stimmen gesetzt, sondern alle vierstimmig, die Chöre der Höllengeister nicht bloss für den schwermüthigen Alt und den leidenschaftlichen Tenor, sondern für Alt, Tenor und Bass, aber sie verfehlen ihre volle Wirkung nirgends. — Doch auch die Soli sind durchgehends sehr schön und angemessen behandelt, bald äusserst lieblich, bald von erschütternder Wirkung. Ich hebe nur das einzige Recitativ des Michael im dritten Theile: „Adam wo bist du" heraus, um das letztere zu belegen.

Das ganze Werk zeichnet sich noch durch eine Gleichmässigkeit des Styles aus, welche sich vom Anfange bis zum Ende nicht verläugnet, und um so erfreulicher ist, als sie die Mannigfaltigkeit im Einzelnen keinesweges beeinträchtigt.

Die Aufführung war mit sehr grossen, zum Theil auch auf das Auge berechneten Mitteln ins Werk gesetzt. Sie fand in der prachtvollen Domkirche, einem der ersten Meisterwerke altdeutscher Baukunst, Abends von 6 bis 9 Uhr statt. Die Kirche und besonders das Orchester waren mit tausenden von Wachskerzen erleuchtet; aber obgleich das Orchester mit 150, die Chöre mit mehr als 300 Personen besetzt waren, obgleich die Orgel, von dem berühmten Schneider aus Görlitz, dem Bruder des Componisten, gespielt, die kräftigsten Stellen unterstützte, war dennoch die Wirkung zwar gross, doch wegen der Grösse der Kirche nicht so gross, als man sie von einer solchen Tonmasse erwarten konnte.

Die Solopartieen waren sehr gut besetzt durch Dem. Dermer (Eva, Sopran), Herrn Wehrstedt (Adam, Bass), beyde von der Herzogl. Braunschweig'schen Kapelle, Dem. Seebach, eine sehr schätzenswerthe Dilettantin von hier (Gabriel, Sopran), Frau Hofräthin Müller aus Dessau (Uriel, Alt), Hr. Buchhändler Heinrichshofen aus Mühlhausen (Raphael, Tenor) und Hr. Cantor Happich aus Quedlinburg (Michael, Bass). Dem. Dermer besitzt eine ausgezeichnete, sehr gebildete Stimme, und war eine der Zierden des Festes; Hr. Wehrstedt einen kräftigen überaus sichern Bass, und Hr. Heinrichshofen einen Tenor, dem sich nicht viele zur Seite stellen können.

Die Chöre waren meistens gut, einige Mängel abgerechnet, z. B. dass das Höllenchor im zweyten Theile: „Königin dieser herrlichen Welt" ganz ausblieb, welches um so mehr auffiel, als Eva nachher singt; „Was wollen diese Stimmen sagen?" Ueberhaupt waren auch die Chöre der Höllengeister zu schwach, und verschwanden fast in der starken Besetzung der Instrumente. Die gerügten Mängel können übrigens bey einer solchen Masse von Chören nicht in Anschlag kommen, und die beyden hiesigen Musikdirectoren Herr Mühling und Wachsmann verdienen alle Anerkennung ihrer gelungenen Bemühungen.

Die Aufführung erhielt übrigens noch einen besonderen Glanz durch die Anwesenheit unseres Königs und seiner Familie, welche derselben ihren Beyfall schenkten und dem Componisten viel schmeichelhaftes darüber sagen liessen.

Der zweyte Tag des Festes brachte, am Vormittage, das herrliche Orgelspiel Johann Schneiders, in der St. Ulrichskirche. Sein unübertroffenes Talent ist zu bekannt, als dass ich noch etwas Neues darüber sagen könnte; Sie selbst werden ihn bald bewundern, denn er geht von hier nach Leipzig. — Am Nachmittage war Quartettmusik im Rathhanssaale. Der Hr. Concertmeister Müller aus Braunschweig spielte eine Polonaise von Mayseder vortrefflich; sein Bruder, der dem berühmten Romberg bald nichts mehr nachgeben wird, ein Violoncell-Quartett von dem letztern; ein anderer Bruder accompagnirte zwar nur, aber einige Solostellen in der zweyten Geige bewiesen, dass auch er ein Meister sey. Hr. Concertmeister Probst aus Dessau, hatte ein ungeheuer schweres im patheti-

schen Style gehaltenes Quartett von Spohr recht brav begonnen, wurde aber nach dem Adagio von einer plötzlichen Unpässlichkeit überfallen, die ihm untersagte, es zu endigen. Ferner trug Dem. Hasenbalg aus Braunschweig ein brillantes Clavier-Quintett in H moll von Ries, mit Fertigkeit und Ausdruck vor, spielte auch noch eine selbst componirte Phantasie mit Bravour.

Endlich muss ich noch eines Quartetts erwähnen, welches eigentlich zuerst hätte kommen sollen, da es den Anfang machte; es war von dem Kammermusikus Lindner in Dessau componirt, und wurde von ihm selbst vorgetragen. Meines Wissens hat sich dieser junge Mann hier zum ersten Male als Componist gezeigt; sein Werk beweist aber, dass er darum kein Neuling in der Composition ist. Es ist höchst brillant, hat angenehme Melodieen, ist gerade nicht tief, aber nichts weniger als oberflächlich, und besitzt den Vorzug, dass das Accompagnement über den Solostimmen nicht vergessen ist. Sein Vortrag ist präcis, sehr ausdrucksvoll und leicht, obgleich er grosse Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Die gute Musik kann sich daher zu einem solchen Jünger mit vollem Rechte Glück wünschen.

Den dritten Tag des Festes zierte ein grosses Concert, folgenden Inhalts: Erster Satz, aus der Pracht-Symphonie von Mozart in D ♯, mit der Menuett; Concert in Es für Clarinette von Spohr, sehr schön, und besonders im Adagio unübertrefflich geblasen von Hrn. Kapellmeister Hermstedt; Arie aus Figaro mit Bassethörnern, gesungen von Frau von Biedenfeld, Sängerin des hiesigen Theaters, mit solchem Gefühl, dass ihre schöne kraftvolle Stimme dadurch einen neuen Zauber erhielt; Variationen für die Violine von Maurer, gespielt von dem Hrn. Concertmeister Müller, dessen Virtuosität sich hier in ihrem vollen Glanze zeigte; Concertino für Horn, brav componirt und eben so brav vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Fuchs aus Dessau, einem ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrumente; Duett aus *Jessonda*, gesungen von Dem. Schopf, Sängerin des hiesigen Theaters, und Hrn. Heinrichshofen. Der Vorzüge des letzteren habe ich schon oben erwähnt; Dem. Schopf hat viel Kunst und eine zwar nicht gleichmässig schöne, aber doch im Ganzen recht angenehme Stimme; der Vortrag beyder war gut. Zum Schluss die D ♯ Symphonie von Beethoven, ein Werk, welches keiner Lobsprüche bedarf, und hier sehr brav und, bey dem starken Orchester (62 Violinen, 12 Contrabässe), mit ausserordentlichem Effekte executirt ward. Von den Solostücken konnte man nicht überall dasselbe sagen, hier und da passirten bedeutende Fehler im Accompagnement, aber alles verschwand in dem gelungenen Ganzen. —

Auf solche höchst würdige Weise begannen *die Musikfeste an der Elbe*, und jeder Kunstfreund wünscht den folgenden von Herzen ein ähnliches Gedeihen.

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. Die königl. Schauspiele haben nur ein neues Stück geliefert, nämlich am 1. Aug.: *Die beyden Türenne*, Lustspiel in einem Aufzug, nach den bekannten Anekdoten des Marschalls Türenne bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Bey dem trefflichen Spiele der Herren Rebenstein, Gern, Blume und Rühling und der Dem. Bauer hat es sehr gefallen, und sich auf dem Repertoire erhalten. Neu einstudirt waren am 26. July: *die schöne Schusterin*, Musik von Umlauf, und am 3. Aug.: *die Geisterinsel*, Musik von Reichardt, die besonders den älteren Freunden des Theaters angenehme Erinnerungen gewährten, aber die jüngeren wegen des grossentheils veränderten musikalischen Geschmacks weniger ansprachen.

Von fremden Gästen nennen wir zuerst Mad. Devrient, geb. Böhler, vom Stadttheater zu Leipzig, welche den 5. July Aennchen in Webers *Freyschütz*, am 17ten Hannchen in Nic. Isouard's *Joconde* und Luise von Schlingen in Holteys *Wienern in Berlin* gab, und letzte Rolle auch am 26sten mit vielem Beyfalle wiederholte. Denn sie zeichnet sich aus durch eine gute Bruststimme, deren Töne, besonders die mittleren, voll und weich sind, durch reine Höhe, leichte Intonation, ausgebildeten und sichern Vortrag und ein empfindungsvolles Spiel. Weniger gefiel Mad. Hoffmann, Mitglied des Theaters zu Frankfurt a. M., die am 16. Aug. Aennchen in Weber's *Freyschütz* und am 26sten den Olivier in Boyeldieu's *Johann von Paris* als Gastrollen gab. Man liess zwar ihrer reinen und deutlichen Aussprache alle Gerechtigkeit wiederfahren, lobte auch einige angenehme Töne in der mittleren Höhe ihrer Stimme, fand aber die Mehrzahl derselben kaum vernehmbar, und das Spiel zwar nicht ohne Gewandtheit, aber durchaus nicht anziehend. Noch immer vermisst man schmerzlich die auch in die-

sen Rollen ausgezeichnete Dem. Johanna Eunike, welche der gänzliche Verlust ihrer Singstimme von der Bühne entfernt hat. Mehr zufrieden war man mit Hrn. Beils, vom Stadttheater zu Hamburg, der am 8. July den Tamino in Mozart's *Zauberflöte* als Gastrolle gab. Sein hoher Tenor, mehr Hals- als Brustton, ist angenehm, zart und durch geschickten Gebrauch des Falsets von bedeutendem Umfang; aber noch ungebildet sind Haltung, Spiel und Anstand des jungen Künstlers. In Zwischenacten sang er auch am 12ten eine Scene und Arie aus Rossini's *Thorwaldo und Dorlisca*, eine Arie von M. Maurer und eine andere aus Rossini's *Othello*. An demselben Abende führte auch der königl. Kammermusikus Hr. Ries ein Spohr'sches Violinconcert mit Beyfall aus. Den 25. Aug. gaben auch die beyden Brüder Ebner öffentliche Beweise ihrer Fortschritte im Violinspiel; Carl trug Variationen und Polonaise von Rovelli, und Anton den ersten Satz eines Violinconcerts von Spohr vor.

Im königstädtischen Theater, welches am 3. Aug. seinen zweyten Jahrestag feyerte, nachdem es im ersten Theaterjahre 115 neue Stücke in die Scene gebracht hatte, waren neu: am 2. July: *der Tausch*, komische Oper in einem Akt, nach dem Französischen des Dartois und Achitte von J. F. Castelli; Musik von Herold. Die Composition zeichnet sich durch galanten Styl, fleissige Ausführung der mehrstimmigen Stücke und heitern Charakter aus. Am meisten gefielen: Fanchettens (Dem. Car. Sutorius) Lied: Schon zähl' ich achtzehn volle Jahre etc; Etiennens (Hr. Rosenfeld), Roberts (Hr. List) und Fanchettens Terzett: Mein Weib gleicht einem Drachen schier etc; des Gutsherrn (Hr. Heckscher), Tienettens (Dem. Cath. Eunike) und Catharinens (Dem. Felsenheim, eines neuen Mitglieds, deren wohlklingende Altstimme, deutliche Sprache, Bühnengewandtheit und leichtes Spiel bey einem angenehmen Aeussern sehr gefallen) Terzett: Vertraut euch mir ihr Lieben etc; Fanchettens Rondeau: Ach hören sie mein brünstig Flehen etc; Tienettens Lied: Ich scherz', er will nur traurig seyn etc. und Catharinens Arie: Soll mich dieser Tausch nicht reu'n etc. — Am 12ten: *Prinz Hamlet*, eine Travestie in Knittelversen mit Gesang in drey Akten, nach Perinet und Giesecke von H. Schmelka. Ich führe diese Posse nur wegen der von Hrn. W. Ehlers gewählten und arrangirten Musikstücke an, die auch das Ihrige zum Glück derselben beytrugen. — Am 16ten: *Das Ehepaar aus der alten Zeit*, lokaler Scherz in einem Akt, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Das Stück gefiel sehr wegen des trefflichen Spiels der sämmtlichen Personen, und wegen der Anzahl von Lokalwitzen, die aber dem mit hiesigen Sitten nicht bekannten Ausländer unverständlich sind. Von den Vaudevillen gefielen besonders: Duvals (Hr. Angely) Lied: Mein Kind das Alter ist ein Fluss etc., nach der Melodie: Je vous comprendrai toujours bien, aus *l'Opéra comique*; Augusts (Hr. Schäffer) Lied: Die Gattin die mit Lieb' und Treue etc. nach der Melodie aus *Fanchon*: Der Mann der mich gefallen lehrte etc., Klappers (Hr. Rösieke) Lied: Die Eh' schien mir ein reizend Land etc. nach der Melodie aus *Oberon*: Einmal in meinem achten Jahre etc. und das Duett von Hrn. Duval und seiner Gattin (Dem. Schiser): O Weib du bist bezaubernd schön etc. nach der Melodie aus der *Zauberflöte*: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. — Den 3. Aug., den Geburtstag des Königs, feyerte das Theater durch eine Festouverture von Hrn. Ferd. Stegmayer, der als zweyter Musikdirector beym Theater angestellt worden, in der Ouverture sowol, als in einer in die Oper eingelegten Ariette mit Chor herrliche Beweise seiner Instrumentalkenntniss und seines Geschmackes gab, und die ganze Vorstellung unverbesserlich leitete; durch eine von Mad. Sontag gesprochene Rede des neuen Theaterdichters und Regisseurs Carl von Holtei, und durch die erste Darstellung der hier noch neuen *Italienerin in Algier* von Rossini, die seitdem oft, bey stets überfülltem Hause, mit immer steigendem Beyfalle wiederholt worden ist. Hier traten nämlich die neu engagirten Mitglieder der Bühne Dem. Henr. Sontag, und die Herren Jäger und Wächter in den Rollen der Isabella, des Lindoro und Mustapha zum ersten Mal auf. Sie bilden mit den älteren Mitgliedern, Hrn. und Mad. Spitzeder, Dem. Eunike und Hr. Genée ein Ensemble, wie man es bey dem Theater kaum zu sehen erwartete, befriedigen alle Erwartungen und erregen die schönsten Hoffnungen. Von den einzelnen Musikstücken der Oper nenne ich keines insbesondere; denn alle erfreuten sich bey dem trefflichen Vortrage eines allgemeinen Beyfalls; nur bemerke ich, dass Dem. Sontag die Partie im zweyten Aufzug: Göttin der Liebe etc. fast jedesmal wiederholen musste, und dann im italienischen Idiom diess that. Der Umfang ihrer Stimme ist bedeutend, vom kleinen a bis zum dreygestrichenen d;

der Brustton kräftig, die Intonation leicht und sicher, die Fertigkeit in den zierlichen Coloraturen und in dem chromatischen Lauf ausserordentlich; nimmt man dazu die vollendete italienische Schule, den reinen Kunstgeschmack, den ausdruckvollen Vortrag und die seltene Grazie, so wird man sich leicht einen Begriff von dem furore machen, den sie jedesmal bey ihrem Auftreten veranlasst. Hr. Jäger hat ebenfalls einen seelenvollen und kunstfertigen Gesang; sein Tenor ist von seltener Höhe und leichtem Uebergang ins Falset; doch liegen die besten Töne vom eingestrichenen e bis zum zweygestrichenen d. Hr. Wächter zeichnet sich durch kräftigen und angenehmen Basston aus; seine Stimme reicht vom grossen b bis eingestrichen g; auch er ist ein vollendeter Schauspieler. In diesem Monate haben diese neuen Mitglieder nur in der genannten Rossini'schen Oper debutirt; neue Genüsse verspricht uns der nächste Monat. — Neu waren endlich noch am 10ten: Herr *Rochus Pumpernickel*, musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen von Matthäus Stegmayer, und am 22sten: *Verbrecher, Angeber und Richter*, Melodrama in drey Akten, nach dem Italienischen des Camillo Federici von L. Angely, mit Musik von C. W. Henning. Jenes ist die längst bekannte Posse, die durch das treffliche Spiel des Hrn. und Mad. Spitzeder, Hrn. Schäffer, Schmelka und Angely, so wie der Dem. Car. Sutorius sehr gehoben wurde; dieses ist hier nur wegen der trefflichen Musik zu bemerken, die dem heftig ergreifenden Inhalte ganz angemessen war.

Am 30sten Juny ward der Grundstein des neuen Gebäudes der Singakademie in der Nähe des Universitätsgartens gelegt; Hr. Ottmer, der Baumeister des königstädtischen Theaters, baut auch das neue Gebäude, dessen Grundlage nach einer zweckmässigen Rede des Directors der Singakademie, Hrn. Prof. Zelters, zur Ehre des Stifters der Singakademie Carl Fasch geweiht wurde. Wenige Wochen darauf, am 4. Aug., feyerte die Akademie das 25jährige Jubileum ihres Directors, dem Gott noch lange ein heiteres Alter bescheere!

Der berühmte Fischer, früher der erste Bassist Deutschlands, ist kürzlich im 83sten Jahre an der Wassersucht gestorben; Erbe seines Talents ist sein berühmter, fern von hier lebender Sohn.

Hr. Concertmeister Möser (der vor wenig Tagen nach Paris gereist ist, wohin ihm der Generalmusikdirector Spontini und Mad. Milder vorangegangen) hat vom König den Titel eines Musikdirectors und wirklichen ersten Concertmeisters erhalten.

Aus Frankfurt am Main, im August. Im Laufe des Sommers waren uns die musikalischen Freuden sehr sparsam zugemessen, doch auch die Leiden; denn wo wenig Licht ist, fällt auch wenig Schatten. Der Winter ist das eigentliche Tempe der Kunst: da kann auch ein unglücklicher Berichterstatter, der im reichen Fruchtgarten des Sommers, wo jeder erquickliche Gaben, er nur allein wenig oder nichts findet, trostlos einherwandelt,

Im Berichte von dem, was Kunst berichtet, berichten.

Doch nun zu dem, was sich vorfand, was — wenn auch nicht durch Vielheit und Mannigfaltigkeit, doch durch seinen Gehalt — wichtig ist.

Erstlich gönnte sich Madame Milder Hauptmann, die Pithia mit dem geheimnissvollen Glokkentone in der Brust, die Verkünderin des wahrhaften und einfachen Gefühls im Gesange, auf ihrer Reise nach Paris eine kurze Rast in unserer Stadt, und erfreute uns mit einem öffentlichen Concerte, in dem wir erkannten, wie der Genius der Kunst in ihr der Gewalt der Zeit noch immer siegreich widerstehe, und mit aller Fülle des alten Wohlklanges seine Triumphhymnen anzustimmen vermöge. In dem Concerte wurde gegeben: 1) Mozarts Ouverture zu *Figaro's Hochzeit*. Eine würdige Vorbereitung zu dem Genusse, welchen der heutige Abend bot! Klarheit und Feuer, Natur und Kunst — die geistige Quintessenz der genialsten musikalischen Schöpfung — beleben das Gemüth zur Empfängniss grossartiger Leistungen. Wie sehr unser Orchester jene Elemente — nothwendige Bedingnisse wahrer Kunst — in sich trägt, und folglich auch in das Leben treten lassen kann, bewährte sich auch heute auf das Vollkommenste. 2) Grosse Gesangscene von Haydn, vorgetragen von Madame Milder Hauptmann. Es liegt ein unendlicher Zauber in dem Gesange, der aus der reinen Fülle der Brust entquillt, und in den Tiefen des Herzens seine Beseelung erhält. Alle Kunst der Bestechung, Gaukeley in luftigen Passagen, einschmeichelnde Süsslichkeit, Koketterie mit den Schwächen der Zeit — bleibt hier fern und nur das Gefühl selbst spricht zu dem Gefühle und entrückt es in eine sanft ruhige Stimmung des schönsten Genusses. Was Meister Haydn erns

und grossartig in Tönen gedichtet, das würde von der trefflichen Künstlerin in gleich poetischer Weise durch Gesang zur Anschauung gebracht. 3) Concert für zwey Clarinetten, gesetzt von Krommer und executirt von den Herren Bretschneider und Vaubel. Die beyden Künstler, welche dieses Musikstück vortrugen, sind Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters. Wenn der erste durch Anmuth und Zartheit des Vortrags sich vor dem zweyten auszeichnet, so darf von diesem dagegen eine Fülle und Kraft des Tons gerühmt werden, welche nicht oft gefunden wird. 4) Zum Schlusse des ersten Theils: Conrad Kreutzers Lied: „Ich wäre ja frölich so gerne," gesungen von Mad. Milder Hauptmann. Im Vortrage des Stückes ist Mad. Milder vollendete Meisterin, besonders wenn, wie dieses in den Kreutzer'schen Compositionen der Fall ist, ein elegisches Princip vorwaltet. Auch wurden die Anwesenden durch den Vortrag dieses Tonstücks in den höchsten Enthusiasmus versetzt. Auf einstimmiges Begehren ward es von der gefälligen Künstlerin wiederholt. 5) (Zweyte Abtheilung.) Duett von Mayerbeer, gesungen von Mad. Milder Hauptmann und Hrn. Dobler. Des letzteren edle Bassstimme schloss sich dem Vortrage der Sängerin in schöner Uebereinstimmung an; doch scheint es uns, Mad. Milder Hauptmann bewege sich freyer in einfacheren Gesangstücken, als in Compositionen dieser Haltung. 6) Variationen für Fagott, vorgetragen von Hrn. Lindner. Fertigkeit und ein schöner runder Ton können Hrn. Lindner nicht abgesprochen werden. Eine sorgliche Ausbildung des Geschmacks möge er sich angelegen seyn lassen. 7) *Gruss an die Schweiz*, von Blum; der Sängerin Abschiedslied, das Alle tief ergriff und in einer unaussprechlichen Innigkeit des Vortrags gehalten war! — Gewiss, Mad. Milder ist eine herrliche Kunsterscheinung unserer Zeit; für uns um so grösser und wichtiger, da sie in allen künstlerischen Beziehungen echt deutsch ist. Mögen freundliche Götter sie auch im Auslande geleiten. —

Eine andere hochachtbare Künstlerin lernten wir in Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien kennen. Sie gab am 26sten August im Saale des rothen Hauses ein öffentliches Concert. Im beginnenden Lenze des Lebens besitzt die anmuthige Virtuosin bereits die gediegensten und glänzendsten Eigenschaften einer ausserordentlichen Pianofortespielerin: einen vortrefflichen geperlten Anschlag, eine Fertigkeit, welche keine Schwierigkeiten unbesiegt lässt, einen seelenvollen, mit dem edelsten Geschmacke verknüpften Vortrag. Diese rühmlichen Eigenschaften zeigte sie in vollem Umfange in Compositionen von Ries und Hummel, so wie in Variationen, welche sie selbst gesetzt hat. In diesem Concerte sang auch Hr. Wild, eben als Gast hier anwesend, eine Arie von Raimondi. Der Wohlklang seiner schönen Tenorstimme und die innige Wahrheit seines Vortrages bleiben fortwährend bewundernswerth. — Von den beyden Schwestern, Demoiselles Heinefeder wurden zwey Duetts recht artig gegeben.

Hr. Wild gab ausserdem im Theater mehre Gastrollen. In den ihm entsprechenden Partieen, in solchen nämlich, worin mehr einfacher Romanzen- als Bravourgesang sich findet, erntete er den vollkommensten Beyfall. Er begiebt sich von hier nach Cassel, wo er mit einem Gehalte von 4000 Thalern den Platz des jüngst verstorbenen Gerstäcker besetzen wird.

Soviel von unseren musikalischen Freuden! Was die Leiden betrifft, so erwähne ich nur, dass bey einer Aufführung des *Grafen Armand* (Wasserträger) im hiesigen Theater das Finale des ersten Aktes auf eine seit Menschengedenken hier nicht erlebte, ärgerliche Weise förmlich umgeworfen wurde.

Berichtigung einer die Stimmung betreffenden falschen Behauptung.

In dem *Bulletin universel des sciences et de l'industrie, par le Baron de Ferussac* (einer für die Verbreitung mannigfacher Kenntnisse sehr nützlichen Zeitschrift), und zwar in dem *bulletin des sciences mathématiques et physiques*, Avril 1825, p. 272. findet sich ein kurzer Auszug eines im *Journal asiatique* enthaltenen und zu Paris 1824 bey Dondey — Dupré besonders erschienenen Aufsatzes: *De la fixité et de l'invariabilité de sons musicaux, et de quelques recherches à faire à ce sujet dans les ecrivains orientaux, par M. de la Salette.* Der Verfasser behauptet, nach verschiedenen Versuchen, die Quinte mit der Octave rein zu stimmen, habe ihn die Erfahrung gelehrt, dass die 12te Quarte genau die Octave der erstern gebe (!!) und dass nur die 12te consonirende Quinte die Octave übersteige. Er empfiehlt diese (angebliche) Entdeckung als Grundlage zu einer genauern Theorie der Töne (!!) und zur Vergleichung der asiatischen Musik mit der europäischen.

Man sieht hieraus, dass der Verfasser kein feines Gehör haben muss, wenn er die Abweichung der Quarten nicht ebensowohl hört, als die Abweichung der Quinten, und dass ihm die einfachsten Berechnungen nicht bekannt sind, wo man durch den Zirkel von 12 Quarten 3: 4, nicht das Verhältniss 1: 2 sondern 531441: 1048576 oder $3^{12}: 4^{10}$ erhält, welches gegen die Octave ebensowohl um das Pythagorische Comma 531441: 524288 zu niedrig, wie das Resultat von 12 Quinten 262144: 531441 oder $2^{18}: 3^{12}$ um ebendasselbe zu hoch ist, wesshalb also die Octave nie erreicht werden kann, wenn nicht bey den Quarten ebensowohl eine Erhöhung, wie bey den Quinten eine Erniedrigung (am besten mehr gleichartig als ungleichartig) Statt findet. In meiner *Akustik* habe ich dieses §. 33. weiter gezeigt, es ist auch längst vorher von Marpurg und Anderen zur Gnüge geschehen. Ich habe für nöthig gehalten, dieses hier zu bemerken, damit niemand durch die Autorität der sonst vortrefflichen und mit Recht sehr verbreiteten hier angeführten Zeitschrift etwa möge zu einer falschen Ansicht der Sache verleitet werden.

Herr de Prony, Mitglied des Instituts, der bey seinen Verdiensten um angewandte Mathematik auch ein vorzüglicher Kenner der Musik ist, hat in dem *Bulletin des sciences technologiques* Jul. 1825, p. 42. die in der angeführten Schrift enthaltenen falschen Behauptungen sehr gut berichtigt.

Chladni.

Recension.

---

1. *La neige ou le nouvel Eginard, Opéra en quatre Actes, par D. F. E. Auber. Der Schnee oder der neue Eginhard.* Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 17 Fr.)
2. *La neige — etc. desgl.* Mainz, bey Schott. (Pr. 9 Guld. 36 Xr.)

Was mag dieser Oper in Deutschland so viel Glück bereitet haben, dass zwey Verleger, die ohne Zweifel recht gut wissen, was sie thun, sich mit der Herausgabe vollständiger Klavierauszüge haben befassen mögen; indessen auch von verschiedenen anderen Musikalien-Handlungen, wo nicht gleichfalls vollständige Auszüge, doch Folgen sogenannter Lieblingsstücke, für Instrumente arrangirter Sätze u. dgl. m. ausgeboten worden sind? Das Gedicht bietet zwar Einen nicht gewöhnlichen Charakter und mehre interessante Situationen: es ist aber im Ganzen doch eine curiose Macherey. In Paris hat ihm fast allein die superfeine Hofsprache und superfeine Nachahmung der Hofsitten durch die beliebtesten Schauspieler und Schauspielerinnen so viele Gunst verschafft: diese Sprache besitzen wir aber in der sehr vergröbernden Uebersetzung so wenig, als jene, von Seiten der Sitten und des Benehmens, hoffähigen Acteurs und Actricen, oder auch (dem Himmel sey's gedankt) den vergötternden Sinn für diess Beydes. Die Musik enthält manche sehr gelungene Stücke, besonders Duette und andere Ensembles, neben mehren ziemlich gleichgültigen: sie hat aber gleich im Ganzen ihrer Art (Styl kann man es nicht nennen) etwas, das unstatthaft befunden werden muss, weil es in den Elementen sich widerspricht und aufhebt: französische Manier nämlich, mit Rossini'scher Manier verbrämt und untermischt. Was hat denn also dieser Oper in Deutschland so viel Glück bereitet? Wir wissen es nicht. Die Begier, nur immer Neues sehen und hören zu wollen, was und wie es auch übrigens sey, wenn nur nicht geradezu schlecht: diese Begier mag wohl etwas gethan haben; die Lobpreisungen französischer Zeitungen, die — ey ja freylich — in den deutschen Unterhaltungsblättern übersetzt aus- und angezogen worden, auch etwas; und selbst die weissen Papierschnippselchen, die als Schnee auf dem Theater herumfliegen, mögen gleichfalls das Ihrige gewirkt haben: aber ist das jetzt genug, das Glück einer Oper in Deutschland zu machen? gute, ja treffliche ältere Werke, auf einige Zeit wenigstens, zu verdrängen? gute, ja vielleicht treffliche neue, von denen aber die Correspondenzler noch nicht posaunet haben, weil die ausländischen Zeitungen, mit ihnen nicht bekannt, nichts zu übersetzen bieten, gar nicht auf die Theater kommen zu lassen? Ist das jetzt genug? Wir können's nicht glauben; und könnten wir's: wir wollen es nicht. Mithin nochmals, was jene Frage betrifft: Wir wissen es nicht.

Was wir oben über das Werk selbst gesagt haben, ist zur Gnüge, da hier nur von Auszügen, und zwar von Auszügen einer überall bekannten Musik, die Rede ist. Von den Auszügen an sich

nur ist zu sagen: Sie sind beyde mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; beyde gut gestochen; (der erste, bey Simrock, besser, aber enger zusammengeschoben, daher etwas unbequemer zum Vortrage vom Blatt, doch auch wohlfeiler;) beyde auf gutes Papier gedruckt; beyde, wie auch der Titel sagt, vollständig und mit französischem und deutschem Texte. Dass der Prince de Neubourg, jener oben gemeynte Charakter, dem offenbar eine körnige, mittlere Bassstimme gebührte, zu einem ziemlich hoch hinauf sich versteigenden Tenoristen geworden ist: das mag seinen Grund in der Seltenheit guter Basssänger und dem Ueberfluss an hohen Tenoristen in Frankreich, besonders aber darin haben, dass die Rolle offenbar einem sehr beliebten, für so etwas höchstausgezeichneten Pariser Schauspieler auf den Leib gemacht ist. Dass wir solche Schauspieler nicht besitzen; dass jenes Stimmen-Verhältniss bey uns gerade umgekehrt ist: darnach wird nicht gefragt. Seht, wie ihr damit fertig werdet! Und die Leute sagen: Nun, sie werden ja auch damit fertig! Es ist aber darnach.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von G. C. Kulenkamp. Erstes Liederheft. Oeuv. 7. Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme. (Pr. 12 Gr.)

Erstes Lied. Die Maynacht, von Hölty „Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt" u. s. w. Ein sehr angenehmes, gut gehaltenes Lied; es ist durchcomponirt. No. 2. Maylied, von Voss „O der schöne Mayenmond" u. s. w. Ein recht heiteres, sehr einfaches Liedchen, das gar keine Ansprüche macht, wie es gerade soll. Vielleicht könnte das Schlichte und Leichte sich zu besserer Wirkung ein wenig kräftiger und kühner bewegen. No. 3. Die Schlummernde, von Voss, ebenfalls sehr leicht und natürlich. No. 4. Minna, von Langbein „Hätt' ich Minna's süsse Liebe" u. s. w. Recht hübsch: nur dass die letzte Strophe, die zu stark vom Tone der vorigen im Texte abweicht, dem Ganzen zu grossen Eintrag thut. Sie hätte eine geänderte, der vorigen immerhin ähnliche, aber wehmüthigere Melodie bekommen sollen. No. 5. An Iris. „Ein Liedchen der Liebe verlangst du von mir?" Das bekannte Liedchen hat auch eine recht bekannte Melodie erhalten. No. 6. Die sterbende Elise, von Matthisson. Im feyerlichen Charakter. Das Einzige, was von den Melodieen der übrigen Lieder abweicht. Aber auch dieses ist so natürlich und einfach gehalten, dass es doch auch wieder dem ungekünstelten Charakter der Sammlung völlig treu bleibt. Wir rechnen es zu den gelungeneren, wenn wir auch einige Accorde anders gestellt wünschen müssen. Das schönste, wofür wir dem Componisten herzlich danken, ist uns das erste. Wer einfachen, leichtfliessenden Gesang liebt, wird bey diesen Liedern seine Rechnung finden. Sie sind auch gut gestochen.

Vidi Aquam. In Musik gesetzt für vier Singstimmen und Orgel vom Abbé Max. Stadler. Wien, bey Steiner. (Pr. 30 Xr. C. M.)

Die, bey der bekannten kirchlichen Feyerlichkeit eingeführten Worte: Egredientem de templo etc. mit Angabe der kurzen Intonationen des Geistlichen, höchst einfach und leicht, dabey würdig und der kirchlichen Feyer angemessen, in Musik gesetzt, so dass sie überall, auch wo die Chorsänger nur die ersten Elemente des Gesanges innehaben, also angewendet werden können. Man erhält die Partitur und die Stimmen.

Berichtigungen.

In der musikalischen Zeitung No. 24. Seite 406.

Zeile 30 lese man Fabel statt Fackel.
- 32 - - Bedur - Bedus.
- 33 - - Cedur - Cedus.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

No. III. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung 1825. No. 40.

Hymnus, *für drey Stimmen, von Hrn. Ritter S. von Neukomm.*

dolce assai

Soprano 1.

A — mor Jesu, Jesu dulcissime quando cor nostrum vi — si — tas,
Licht vom Lichte, Jesu, wie liebe-voll! wann du be-suchst der Sün — der Herz

Soprano 2.

A — mor Jesu, Jesu dulcissime quando cor nostrum vi — si — tas,
Licht vom Lichte, Jesu, wie liebevoll! wann du be-suchst der Sün — der Herz,

Alto.

A — mor Jesu, Jesu dulcissime quando cor nostrum vi — si — tas,
Licht vom Lichte, Jesu, wie liebevoll! wann du be-suchst der Sün — der Herz,

pel — lis mentis mentis cal — li-gi-nem, et nos re-ples dul-ce — di-ne et nos re — ples
flieht durch dich der See-le Ver-fin-sterung, du er-füllst sie mit Him-melslust, du er-füllst, er —

pel — lis mentis mentis cal-li-gi-nem, et nos re-ples dul-ce — di-ne et nos
flieht durch dich der See-le Ver-fin-sterung, du er-füllst sie mit Him-melslust, du er —

pel — lis mentis mentis cal-li-gi-nem, et nos re-ples dul-ce — di-ne et nos
flieht durch dich der See-le Ver-fin-sterung, du er-füllst sie mit Him-melslust, du er —

re — ples dul-ce — di-ne. Quam fe-lix est quem sa-ti-as, consors pa-ternae dex-te-rae:
füllst sie mit Him — melslust. Wie se-lig, wen du sät-tigest, der du zur Rechten Got-tes bist,

re — ples dul-ce — di-ne. Quam fe-lix est quem sa-ti-as, consors pa-ternae dex-te-rae:
füllst sie mit Him-melslust. Wie se-lig, wen du sät-ti-gest, der du zur Rechten Got-tes bist,

re — ple dul-ce — di — ne. Quam fe-lix est quem sa-ti-as, consors pa-ternae dex-te-rae:
füllst sie mit Him — melslust. Wie se-lig, wen du sät-ti-gest, der du zur Rechten Got-tes bist,

tu verae lumen patri-ae, tu verae lumen patri-ae, quod om — ne
du, ewger Wahrheit Gnadenschein, du, ewger Wahrheit Gnadenschein, der al — les

tu verae lumen patri-ae, tu verae lumen patri-ae, quod om — ne
du, ewger Wahrheit Gnadenschein, du, ewger Wahrheit Gnadenschein, der al — les

tu, tu verae lumen patriae, tu verae lumen patriae, quod omne
du, du ewger Wahrheit Gnadenschein, du ewger Wahrheit Gnadenschein, der alles

sensum om — ne sen — sum su — pe-rat. splendor paternae glo-ri-ae,
Sinnen, al — les Sin — nen ü — ber-strahlt. Gottmensch, du Glanz der Herrlichkeit,

sensum quod om-ne sensum su-pe-rat. splendor paternae glo-ri-ae,
Sinnen, der al-les Sinnen ü-ber-strahlt. Gottmensch, du Glanz der Herrlichkeit,

sensum om — ne, sen — sum su — pe-rat splendor, splendor paternae glo-ri-ae,
Sinnen, al — les Sin — nen ü — berstrahlt Gottmensch, Gottmensch, du Glanz der Herrlichkeit,

in.comprehensa bonitas. A_moris tu_i copiam da nobis per presenti_am. Glori_a
dess Güte uner_messlich ist, verleih uns, Herr, in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey

incomprehensa bonitas, A_moris tu_i copiam da nobis per pre_senti_am. Glori_a
dess Güte uner_messlich ist, verleih uns, Herr, in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey

in.comprehensa bonitas, A_moris tu_i copiam da nobis per presenti_am. Glori_a
dess Güte uner_messlich ist, verleih uns Herr in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey

dol

ti_bi glo_ri_a ti_bi Domine, qui natus est de Virgi_ne cum Pa — tre et sancto
dir und Preis, Ehr und Preis sey dir, o Herr, Ma_riens Sohn, aller Sünder Heil samt dem Va — ter und dem

ti_bi glo_ri_a ti_bi Domine, qui natus est de Virgi_ne cum Patre et sancto
dir und Preis, Ehr und Preis sey dir, o Herr, Ma_riens Sohn, aller Sünder Heil, samt dem Vater und dem

ti_bi ti — — bi Domine, qui natus est de Virgi_ne cum Patre et sancto
dir und Preis, sey dir, o Herr, Ma_riens Sohn, aller Sünder Heil, samt dem Vater und dem

spi — ri_tu in sem — pi — ter — na saecu_la, in saecu_la sempi_ter_na,
heil — gen Geist von E — wig — keit zu E_wig.keit, von E_wigkeit zu Ewigkeit,

spi — ri_tu in sem — pi — ter — na saecu_la, in saecu_la sempi ter_na,
heil — gen Geist von E — wig — keit zu Ewig_keit, von Ewigkeit zu Ewigkeit,

spi — ri_tu in sempiter_na sae_cula, in saecu_la, in saecu_la sempi_ter_na,
heil — gen Geist von Ewigkeit zu E_wigkeit, von Ewig_keit zu E_wigkeit, zu Ewigkeit,

a_men, a_men, a — men, a — — — men, a — — men,
A_men, A_men, A — men, A — — — men, A — — men,

a_men a_men, a_men, a — men, a — men, a_men, a_men,
A_men, A_men, A — men, A — men, A — men, A_men, A_men,

a_men, a_men, a_men, a — men, a — men, a_men, a — men,
A_men, A_men, A_men, A — men, A — men, A_men, A — men,

a_men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a — — men
A_men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A — — men.

a_men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a — — men.
A_men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A — — men.

amen, a — men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a_men, amen, a — — men.
Amen, A — men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A_men, Amen, A — — men.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. N°. 41. 1825.

Künstlersinn und Künstlerloos.

Schreiben an den Verfasser.

Es thut mir wohl, dass Sie Nachricht verlangen von meinem Thun und Leben. Ich sitze noch hier, in der kleinen, freundlich gelegenen Landstadt, wie vor einem halben Jahre, als ich das letzte Mal schrieb. Doch bin ich mit meinen Onkels und Wohlthätern ausgesöhnt, dass ich ihren Weg verlassen und mich nun ganz der Tonkunst gewidmet habe. Gott weiss es, wie lange und wie schwer ich gekämpft hatte: aber ich konnte nicht anders. Jetzt sehen sie das selbst und quälen mich nicht mehr mit Vorwürfen, besonders da ich fleissig bin und die Vortheile jenes ihres Wegs willig und zufrieden entbehre. Uebrigens aber... Ich weiss nicht, ob ich Ihnen jene Männer schon geschildert habe: das muss ich, wenn Sie meine Lage beurtheilen sollen. Damit ich beyden alten Herren schildernd nicht Unrecht thue — ich achte und liebe sie von Herzen — so mache ich Sie zum Zeugen einer gewissen Abendunterhaltung. Zuvor nur das. Mein Vater war der Nachfolger des seinigen im hiesigen Cantorat und starb mir, da ich vierzehn Jahr' alt war. Jene seine Brüder, die unverheyrathet leben, nahmen sich meiner an und thun es bis zum heut'gen Tage. Der eine ist Oberpfarrer, der zweyte Apotheker hiesigen Ortes: beyde, auch ausser ihren Fächern, wohl unterrichtete Männer. Beyde hatten bey ihrem Vater, so wie der meinige, auch Musik gelernt und lieben sie noch. Sie unterhalten sogar eine Verbindung mit der Musikalienhandlung in der Residenz und bekommen vierteljährig einen Stoss Neuigkeiten für Gesang- oder Klaviermusik zur Durchsicht und Auswahl. Was sie bekommen, prüfen, kritisiren sie und eilen dann zu einander, sich gegenseitig auszuschütten. Sie lieben sich brüderlich. Solch' eine Zusammenkunft beginnet meistens mit einer fröhlichen Umarmung und endigt mit einem lebhaften Zwist. Nie können sie einander zugestehen, dass sich eine Sache von mehren Seiten fassen lasse; dazu sind sie zu heftig. Hat Einer etwas ausgeführt und der Andere stimmt nicht ein, so heisst es: Wer das nicht sieht, der mag nicht sehn. Da ist nun weiter nichts zu machen. Hiermit greift er nach Hut und Stock und läuft davon. So der Eine, so der Andere. Am Morgen sendet dann Einer dem Andern ein Billet, worin er seinen unzeitigen Eifer bereuet und verspricht, in Zukunft zu meiden, worüber sie verschiedenen Sinnes wären, oder wenigstens sich über diese Verschiedenheit nicht wieder zu erhitzen. Jeder eilt, dem Andern mit diesem Billet zuvorzukommen. Sie halten, was es versprach, so lange sie sich nicht sehen.

Heut' Abends sassen sie noch fröhlich beysammen und plauderten über diess und das. Endlich fing das Gespräch an sich auf das letzte Paket zu lenken, und damit ward es ernster und die Miene Beyder gespannter.

Es ist ein Kreuz, sagte der Apotheker. Ich bin nun einmal ein Deutscher mit Haut und Haar, und sonach will mir keine Musik recht zusagen, als deutsche —

Das bin ich auch, und so geht's mir auch — unterbrach ihn der Pfarrherr: aber wo steht das Kreuz?

Da steht's! antwortete jener und wiess auf das Paket. Wie schon seit mehren Jahren: fast alles, was Werth hat und Bedeutung, ist trübe bis zum Düstern, schwer bis zum Schwerfälligen — ich meyne nicht bloss in der Ausführung, sondern im Sinn und Ausdruck; ist künstlich, häkelich, mühselig. Es ist Einem, als hörte man aus jedem Stücke heraus, wie der Verfasser im

Joche keucht; mögen das Joch ihm nun die Verhältuisse auflegen, oder mag er sich's selbst überwerfen durch Hochmuth, dem dann nicht Genüge geschieht. Ueberall gukt sein liebes, kleines Ich heraus, das er, mit all' seinen gekränkten Ansprüchen auch beym Arbeiten nicht hat vergessen können —

Nunu, versetzte der Pfarrherr; wir wollen nur nicht das Kind mit dem Bade ausschütten —

Lass du mich nur, fuhr jener nachdrücklich fort; es bricht nicht gleich den Hals, das Kind! Ist es etwa nicht so, wie ich sage? Leugne mir's ab, wenn Du kannst!

„Ich leugne nicht ab, dass etwas dran ist: aber Du übertreibst. Und — mit Verlaub — wer übertreibt, sagt nichts."

„Oho! Das ist auch wieder so ein alter Spruch, an dem gerade so viel wahr ist, als falsch. Wer übertreibt, sagt allerdings 'was — der Sache nach, nur aber nichts gegen den, der bloss disputiren will —

Hier stand der Pfarrherr auf, ging einigemal schweigend auf und ab, und schnalzte mit dem Daumen und Mittelfinger seiner rechten Hand. Der erste Grad der Aeusserungen seines Unwillens! Der Apotheker, dess eingedenk, fasste sich zusammen.

Sieh, lieber Bruder, fuhr er freundlicher fort — Setz' Dich doch wieder zu mir! Sieh, ich meyne nur so! Das Leben ist ernst und schwer: eben darum soll die Kunst heiter und leicht seyn. Dazu ist sie da — Still! ich weiss, was Du sagen willst und beschränke mich: Dazu ist sie zuvörderst da. So ist's doch wohl recht? Die Künstler, mögen sie schreiben oder ausführen, sollen uns zuvörderst unsere Sorgen und Plackereyen, unsere Grillen und Mühseligkeiten — kurz: unsere Hühner und Gänse vergessen machen; sollen unsere Stimmung verbessern, unserer Ermattung abhelfen; sollen uns frey machen und froh, und frisch und muthig. Wenn sie nun dahertreten, als wenn sie Kettenkugeln schleiften oder Schiffe zögen . . .

Gegen das, fiel der Pfarrer ein, gegen das, was Du von den Künstlern zuvörderst verlangst, lieber Bruder, hab' ich nichts —

Ja, das will ich mir auch ausbitten — schob jener im Gefühl seines Rechts halblaut ein —

„Aber, erstens, vergiss nur nicht, dass, wenn irgend Etwas auf irgend Jemand so oder so wirken soll, nicht nur diess Etwas, sondern auch dieser Jemand, von einer gewissen Beschaffenheit und eben jetzt in einer gewissen Verfassung seyn müsse"...

„Aha, ich verstehe! Der „irgend Jemand" — ich also — muss von gewisser Beschaffenheit, in gewisser Verfassung seyn — Schon recht! von welcher aber? und in welcher? Ich will Dir's sagen! Ich muss Empfänglichkeit für die Sache im Allgemeinen besitzen, und so viel Vorkenntniss, Vorübung und Gewöhnung, oder, wie ihr's nennt, so viel Bildung dafür — für die Sache im Allgemeinen nämlich: also hier, für Musik überhaupt — als nöthig, um in sie eingehen zu können. Diess Vorläufige nun, und offenen Sinn, Willen und Neigung, in das jetzt Dargebotene einzugehen, mich ihm zu überlassen, muss ich mitbringen, und es, während ich mich mit dem Werke beschäftige, hübsch beysammen behalten: das, siehst Du, das ist aber auch alles, was der Künstler von mir verlangen kann. Besitz' ich mehr und bring' ich mehr mit: wohl gut, für mich, und vielleicht auch für ihn: aber verlangen — verlangen kann er's nicht und darf er's nicht. Besitz' ich aber jenes, und bring' es mit, und behalt' es beysammen: so muss er mir genügen, wenigstens so lang' ich's mit ihm zu thun habe. Das muss er, oder es ist nichts mit ihm — nichts, sag' ich! gar nichts!"

So sprich doch nur gelassen! rief der Pfarrer heftig. Ich sagte ja: erstens; und musste, ehe Du mit diesem ablenkenden Einschiebsel losfuhrst, hinzusetzen: zweytens! Nämlich, zweytens: Du und ich und Niemand ist, wenn's wirklich zum Treffen kömmt, jemals — oder höchstens: wir alle sind äusserst selten — ganz und allein in dieser Beschaffenheit und Verfassung; wir bringen zugleich Fremdartiges mit, Ablenkendes, Störendes —

„Wie kannst Du das so geradehin von mir behaupten — von mir oder von irgend Einem? Wär' es so, so müsste ich's wissen, von mir nämlich; und jeder nur von sich allein" —

„Nicht so! Weil er eben mitten drinnen steckt, weiss es Keiner: er müsste denn vorsätzlich in sich selbst hinabsteigen, und was sich da befindet, zum Bewusstseyn hervorlangen und sich klar machen. Das thut ihr aber nicht, in diesen, wie in tausend anderen Dingen. — Bleib' doch sitzen; es ist ja kein Vorwurf: es ist nur eine Erinnerung daran, dass wir beschränkte, in der Regel nie Einem, sondern immer einem Mancherley hingegeb'ne Menschen sind. Bleib' sitzen, Bruder: Du wirst's

gleich finden und zugestehn, wenn ich's nur erst in's Licht gesetzt habe."

„Nun so setze meinetwegen, und geh' nicht um den Brey herum."

„Vorurtheile sind's — das heisst: Urtheile, die wir vor Kenntniss des eben vorliegenden Gegenstandes gefasst haben — und eine schon im voraus gerichtete Stimmung unserer Neigungen, Erwartungen und Wünsche, die wir fast zu jeder bedeutenden Kunstleistung Anderer mitbringen; obgleich zu anderen Dingen auch. Diese können nun höchst verschiedenartig seyn und auf höchst verschiedene Weise sich in uns bilden, ohne dass wir's wissen; wenn wir nämlich nicht, wie schon gesagt, es uns vorsätzlich klar machen" —

„O Gott, rief der Apotheker, das wird weitläufig" —

Quantum satis, respectirst Du auf den Recepten: thu' es hier auch, lieber Bruder! So erwiederte der Pfarrherr gelassen; denn er fühlte hier seine Ueberlegenheit.

Es liefert Einer ein treffliches Werk: es wird berühmt, es nimmt uns ein. Er lässt ein zweytes folgen: nun soll das eben so seyn, wie jenes, nur noch weiter getrieben; der *Wilhelm Meister* ein gesteigerter *Werther*, die *Euryanthe* ein überbotener *Freyschütz*. Sie sind aber etwas ganz Anderes: das — und wenn sie in ihrer Art noch trefflicher wären — ist uns nicht recht; und wir bringen die Empfindung davon mit zum neuen Werk. — Der Ruhm des einen Virtuosen ist ihm über Gebühr bald vortheilhaft, bald nachtheilig: die Unberühmtheit des Andern desgleichen. — Jeder, auch der grösste Kenner oder parteyloseste Kunstfreund, fühlt sich, der Gesammtheit seiner Individualität gemäss, zu einer oder der andern Gattung besonders hingezogen; was zu ihr gehört und gut ist, nimmt er mit Vorliebe, was gleichfalls gut ist, aber nicht zu ihr gehört, wohl gar ihr entgegen ist, nimmt er, wo nicht mit Abgunst, doch gleichgültiger und misstrauischer auf. Da hält er sich denn dort, mehr an die Vorzüge, hier, mehr an die Schwächen. — Die Zeit ändert alle Dinge, wenn nicht in ihrem innern Wesen, doch in ihrer Form und Erscheinung. Uns ändert sie auch; wir müssen nach: doch nur bis zu einem gewissen Punkte unseres Erdenlebens können wir leicht und rasch Schritt halten: bis wir alt werden. Können wir wirklich dann noch mit: so wird's uns doch schwer, und das geht in unsere Neigungen über, wenigstens, dass sich die Zuneigung mindert. Das Liebste wird uns immer bleiben, was am meisten galt, als wir in jugendlich männlicher Kraft, Lust und Liebe, wirkten und genossen, oder was in dieser Art ist: was später am meisten gilt und jenem entgegen oder doch nicht gemäss ist — wollen wir auch mit hinüber: so gelingt's uns erst durch Reflexion, durchgeführten Vorsatz, wohl auch anhaltende Bemühung; und so kommen wir wenigstens kühl und etwas müde zur Sache. Nun ist's zwar wahr: das ganz Vortreffliche entzündet, stärkt uns, und reisst uns bald mit fort, über alle jene Hindernisse hinweg. Aber das ganz Vortreffliche, welcher Art es sey, ist auf Erden immer dünne gesäet gewesen und wird immer dünne gesäet werden; es soll's auch: aber dessen, was zwar hierunter nicht gehört, doch gut und lobenswerth ist — dessen ist viel; und da gilt nun, was ich gesagt habe, und gar vieles Verwandte, was ich noch sagen könnte...

Genug, genug, rief der Apotheker. Ich weiss, was du willst, und gebe zu, dass etwas Wahres darin liegt, wenn nämlich die Rede ist von der grossen Masse —

Du sprichst, wie dort der Wachtmeister, erwiederte der Pfarrer lächelnd; erlaube mir, dass ich antworte, wie der Jäger:

„Ihr seyd wohl von einer besondern Raçe?" Nein, nein, mein Freund: gieb kleiner zu! Mehr oder weniger gehet's uns allen so, und der Unterschied zwischen Einsichtigen und Gebildeten, oder denen, die das nicht sind, kömmt, ausser diesem „mehr oder weniger," doch kaum auf Anderes hinaus, als dass jene sich diesen Einflüssen nicht gänzlich hingeben, darum nicht geradehin ungerecht werden, und dass sie sich nach und nach, doch meistens nur bis auf einen gewissen Grad, davon losmachen, darum gerecht werden: aber, alter Herr, Gerechtigkeit ist noch nicht Liebe — Gesetz noch nicht Evangelium — —

Hier schien der Apotheker in einiger Verlegenheit zu seyn. Er wiegte das Haupt hin und her und brachte nur allgemeine Redefloskeln hervor. Der Pfarrer sagte gar nichts, sondern sah ihn nur unverrückt an, nicht ohne Siegsgefühl. Das verdross endlich jenen und er raffte sich zum Seitensprung zusammen: „Indessen seh' ich doch kaum, was das alles zu unserm eigentlichen Thema soll" — Der Pfarrer deutete mit langgestrecktem Zeigefinger auf das Paket. Ey so rede mir doch

nicht immer ein, fuhr jener fort; (der Pfarrer hatte aber kein Wort gesagt;) denn, was ich wollte, darin sind Alle, trotz deinen mildernden Säftchen, einig —

„Und was war das?“

„Das war es: Die Kunst soll heiter machen. Dazu muss sie in ihren Werken heiter seyn. Nun sind das aber unter den jetzigen Musikwerken, den deutschen nämlich, neun Zehntheile nicht und eher das Gegentheil. Das find' ich dumm; und damit Punctum.“

„Wenn auch das nicht gerade: so hab' ich doch gegen dein „heiter seyn“ und „heiter machen“ gar nichts. Es kömmt nur darauf an, was wir unter der Heiterkeit verstehen“ —

Erbarme Dich, rief der Apotheker aufspringend — erbarme Dich und fange nicht wieder an breit zu erörtern! Heb's auf bis zum Sonntag, wo Du auf der Kanzel stehst!

Dass hiess nun dem guten Manne an die Leber greifen. Er stand gleichfalls auf, ging umher und summete: Hum, hum! La, la! Der zweyte Grad der Aeusserungen seines Unwillens. Jener aber war einmal im Zuge und fuhr rücksichtlos fort: Wer nicht weiss, was Heiterkeit ist, der will's nicht wissen. So sag' ich: Fröhlichkeit. Mehr Fröhlichkeit will ich — viel mehr Fröhlichkeit!

Da hab' ich denn bloss zu gestehen, versetzte jener mit anscheinender Kälte — dass mir die Sorge für Bewegung des Zwerchfells nicht so dringend am Herzen liegt —

Zwerchfell? rief der Apotheker in voller Heftigkeit. Bewegung des Zwerchfells? Bin ich ein Hans-Tapps? oder ein Hasenfuss? Was mir da vom Sonntag' herausfuhr: das war abgeschmackt. Aber Zwerchfell? Da ist weiter nichts zu machen. — Und hiermit ging er nach dem wachstuchenen, grünen Schifferhute.

Ein gewisser Jemand, der bis dahin nichts vorgebracht hatte, was der Wiederholung werth gewesen wäre, hatte den Hut weggenommen und hielt ihn fest. Wenn Sie doch, meine lieben Herren Onkels, sich gefallen lassen wollten, dass ich — sagte der Jemand — durch ein Beyspiel da in meiner Tasche, wenn auch ein unvollkommenes, Sie vielleicht leichter über das zu vereinigen versuchte, was Sie am Ende, wie mir's scheint, Beyde wollen — leichter, als es durch Worte geschehen möchte! Es ist eine Klavier-Phantasie, die ich in den letzten Wochen geschrieben und bis an's Finale fertig habe —

Während dieser nicht sonderlich gesetzten Rede hatte der Pfarrer — wie es schien, ohne auf mich zu hören — dem Bruder reuig die Hand hingehalten, und dieser hatte sie — wie es schien, ohne auf ihn zu merken — fest in die seinige genommen. Ich zog die Rolle hervor. Der Apotheker sagte zu mir leichthin: „Lass nur! lass nur!“ Und der Andere — derselbige, der vorbin so bedächtig über die vorgefassten und zur Bekanntschaft mit neuen Werken hinzugebrachten Meynungen, Urtheile und Stimmungen gesprochen hatte, sagte sogar: Ja, lass nur, Vetter! Du bist auch Einer von denen, die bald trüb' und schwermüthig hinschleichen, bald wild und lärmend losfahren —

Ja, fuhr jener fort — denn nun, da es gegen einen Dritten ging, waren sie eins — das Beydes heitert nicht aus und macht nicht fröhlich —

Eher das Gegentheil, fiel jener ein. Es stärkt und kräftiget auch nicht; bringt nicht zu schöner Beruhigung auf höherer Stufe: es verweichlicht geistig und berauscht sinnlich —

Und so ging's noch eine Weile fort: beyde aus Einem Grundtone, nur durch Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hin und her modulirend. Ich liess sie zu Ende kommen; es schmerzte mich nicht, denn ich glaubte, an Mitteln zur Widerlegung und zum Triumph die Fülle in meiner Rechten zu halten. Da konnt' ich auch mit süsslicher Ruhe erwiedern: Liebe Herren, findet denn nicht der Mensch, der rechte, eben bey dem Wehmüthigen und Rührenden ausser sich oft die mildeste und schönste Heiterkeit in sich? wie bey dem Lustigen, ja Spashaften, etwas Wehmüthiges und Rührendes?

Wie war das? fragte der Apotheker lachend. Geh', geh'! bleib' mir mit dem mystischen Zeuge vom Halse!

Mit Verlaub, Herr Bruder, sagte der Pfarrherr ernsthaft und legte seine Hand auf meine Schulter — was er da vorbringt: das ist nicht ganz ohne!

Na, meinetwegen, versetzte jener. Da steht das Instrument! spiele nur hin!

Ja, thu' das, Lebrecht! sagte der Pfarrer und setzte mir selbst den Notenhalter zurecht. —

Ich spielte. — „So weit bin ich. Hier tritt das Finale ein. Ich denke es zu fugiren.“ Das sagte ich, da ich geendet, und sagte es leise, die Augen auf das letzte Blatt geheftet, als stünde das Finale schon da. Es war nicht eigentliche Be-

scheidenheit, es war noch etwas Anderes, was mich leise sprechen und nicht aufblicken liess. Ich hatte so getrost zu spielen angefangen! was ich geschrieben, schwebte wie ein einiges, lebendiges Bild vor meiner Seele! Nun hatt' ich es den Herren und mir so nach und nach zugebrökelt; die helle Flamme war in einzelne Lichtpünktchen verzettelt: die wollten weder recht licht, noch recht warm machen. Eine fatale Mischung von wehmüthigem Gefühl' und Unmuth gegen mich selbst ergriff mich. Die Onkels störten mich nicht: sie waren stockstill. Aus Verdruss darüber erholete ich mich.

So weit bin ich, begann ich nochmals, und lauter.

So weit also? Nun gut! sagte der Pfarrer, und trommelte auf den Tisch mit der höchstärgerlich bequem hingestreckten Hand.

So weit? Sieh' einmal an! sagte der Apotheker, uud drehete den Krückenstock mit dem beinernen Querknopf zwischen den Fingern. — Pause. Mein Verdruss stieg: ich bat um ein Urtheil.

„Nun — nicht übel: indessen"...

„Ja — lässt sich hören: freylich aber"...

So stockten sie Beyde. Wollen Sie nicht fortfahren? bat ich. Was missfällt Ihnen eigentlich?

„Die Materie" —

„Die Form" —

So riefen sie zugleich. Materie und Form: das war freylich Alles. Ich bat jeden um nähere Erklärung. Beyde gaben sie. Ich würde Sie aber ermüden, führte ich die Herrn weiter persönlich ein; denn sie wurden sehr weitläufig, und da Sie sie nicht kennen, würde diess Uebel durch die Vorstellung von dem Eigenen und wirklich Anziehenden ihrer Persönlichkeiten nicht in Wage gehalten. Es kam darauf hinaus: die Materie (die melodischen und harmonischen Erfindungen an sich) waren dem Einen nicht fröhlich, dem Andern nicht tief genug; der Eine stiess sich an die (zugestanden schöne) Melodie eines russischen Volksliedchens, die ich eingeführt und variirt hatte, weil sie nicht mein eigen sey: der Andere an eine fortgeführte, charakteristische Figur, weil er sich erinnerte, sie gleiche sehr der Figur eines Trio's eines Scherzando's eines der vierundachtzig Haydn'schen Violinquartette; u. s. w. Der Form nach schien dem Einen meine Arbeit für eine freye Phantasie zu gemessen: dem Andern, für eine gemessene, zu frey; dem Einen waren jene Variationen dem Thema zu treu — weil diess schwermüthig: dem Andern, zu untreu — weil doch einmal diess Thema gewählt worden sey; die Modulation wechselte dem Einen zu oft, dem Andern zu scharf; u. dgl. m. Ueber mehre dieser Punkte geriethen sie mit einander in Streit: aber gegen mich, wiewohl in herzlicher Liebe, blieben sie eins.

Ich dankte für ihre Bemerkungen und ging auf mein Zimmer. Es war mir etwas wunderlich zu Muthe: ich möcht' es bitter-süss oder süss-sauer nennen. Ich schritt im Zimmer auf und ab; Tausenderley flog mir durch Kopf und Herz: endlich schlug die Thurmuhr sechs, und ich erinnerte mich, dass ich zum Obersten von P., dem Stadtcommandanten, dessen Fräulein Tochter meine Klavierschülerin ist, zu einem Musik-Thee eingeladen war. In solchen Gesellschaften pflegt man hier, wenn die jungen Herren und Fräulein ihr „Di tanti palpiti" und dergleichen zu Ende haben, mich aufzufordern, den Beschluss zu machen. Ich entschied mich, jene meine Phantasie mitzunehmen; und indem ich mich umkleidete, sann ich mir, statt des fehlenden Finale, nur einen allgemeinen — was man einen brillanten Schluss nennt, aus.

Es kam, wie gewöhnlich. Ich spielte. Hilf Gott: welch' ein Rumor von Lobeserhebungen und Danksagungen! Ich kenne das und es irrt mich nicht. Aber ich wollte doch etwas über meine Arbeit erfahren. Ich wendete mich an jede der vier Personen, mit denen ich bekannt genug bin, um Aufrichtigkeit erwarten zu dürfen, besonders. Der Referendar von U. ist ein eifriger, ja heftiger Musikliebhaber, und in solchen Zirkeln Heber und Leger. Können Sie zweifeln, Bester? rief er. Alles ist neu, originell; lebenswarm und doch zart, feurig und doch sehnsüchtig; ergreifend — fesselnd: aufschwingend — haltend; Geist, Seele, Kunst, Geschicklichkeit — all' Eins, eingeschmolzen und verflösst zu einem Einem, sinnig-frey, weichkräftig, herrisch-liebevoll! O, es ist doch ewig wahr: die Kunst, die Tonkunst — Gott! — Einzuhalten war nicht: da bückte ich mich denn, so tief ich's vermochte, und seufzete im Innern. — Der emeritirte Domorganist, ein wahrhaft gründlicher Theoretiker, sagte: Die eine Variation, wo Sie das Thema in den Tenor gelegt und den Sopran in der Gegenbewegung fein melodisch dazugesetzt haben: die hat mir wirklich gefallen. — Der Oberst schenkte einer Stelle, die ihm gewissermaassen wie

ein Marsch vorgekommen war, und seine Tochter dem russischen Thema, geneigten Beyfall.

Ich kam nach Hause. Mir war noch wunderlicher, als vorhin. Mein Geständniss sey die Strafe für meine Schwäche: Ich wusste freylich, was man an solchen Beyfallsäusserungen hat; ich lachte darüber; und gleichwohl fühlte ich mich in einem gewissen Winkel meines Herzens gekitzelt. Dagegen fanden sich aber auch die Bemerkungen der Onkels wieder ein. Ich begriff, dass diese zwar kein eigentliches Urtheil begründen konnten: aber, ehrlich, wie ich mein Lebelang gewesen, konnte ich doch auch den wackern Männern nicht Unrecht geben. Was siegte? Sie wissen es, ehe ich's sage. Heraus mit dem Finale! rief ich. Und das auf der Stelle! Ueberdacht war's längst; aufgeregt, wie ich jetzt war, stand alles klar vor mir; Notenpapier lag auch da. Die Uhr schlug eilf. Der Tummler, den der Arzt auf diese Stunde gestellt hat, dass er mich täglich zum Schlafen wecken soll, trillte und schrillte. „Lärme du nur! Einmal ist nicht oft, und es giebt auch Erquickung am Schreibtisch!" Die Feder war verkramt. Fatal! „Eine neue denn!" Ich schnitt: in Hast der Begeisterung wurde der erste Schnabel zu Schanden geschnitten. „Ey so wollt' ich doch —!" der zweyte — desgleichen. „Bin ich denn ganz —?" Ich nahm mich zum dritten Schnabel zusammen. Er gelang. Aber mit dem Zusammennehmen für das erbärmliche Geschäft war der schöne Rausch schon halb verflogen. Mein Gott: was hat nicht alles Einfluss auf unser Thun und Lassen! „Wird denn, was du jetzt schreibst, besser wirken, als was du schon geschrieben hast?" sagte ich, und hielt die schöne, neue Feder eingetunkt, aber müssig in der Hand. „Und was mehr sagen will: wird's denn besser gerathen? Denn dass dir diess bey weitem nicht so gelungen sey, als du dir eingebildet: das hast du bestimmt genug empfunden, da du es nun vor Anderen vortrugst. Der Weg vom Kopf und Herzen bis in die Federspitze — wie weit ist er, und oft, wie schwierig!" — Ich legte die Feder hin: ich stand auf. „Was ist das draussen für ein Sturm und Schlackerwetter geworden! Das Feuer im Ofen ist auch heruntergebrannt: alles schwarz. Es wird kalt. Ey was —! ein entzündeter Geist erwärmt auch das Blut. Und der weite Weg — sey kein Narr, Lebrecht: müssen den nicht Alle machen? und kommen die Besseren nicht doch an's Ziel? Frisch dran!"

Aber das Papier hatte am Fenster gelegen: es war feucht; die Notenköpfe liefen. Wir hatten auch einen gar zu triefenden März! Es soll heute nicht seyn, sagte ich verdrüsslich. Du willst dir lieber die Details noch genauer aussinnen. Aber ich sann mir ganz andere Dinge aus. „Wenn du nun das Ganze fertig hast und es in die Welt sendest: wie wird's ihm gehen? Wie ging's ihm denn jetzt? die Einen tadelten, die Anderen lobten, beydes zu deiner Beschämung. Und Alle sind doch verständige, gute Leute, und haben dich obendrein lieb: du kannst bey weitem nicht überall auf Empfänger, wie sie, rechnen. Sie haben ihre Vorurtheile, ihre Schwächen: aber wer hat die nicht? Und um dich selbst kümmern sich die Anderen nicht so viel, als du jetzt, um die Schneeflocken, die der Sturm umherjagt. — Ja, es ist die grosse Frage, ob du deine Arbeit nur in die Welt bringen kannst. Wie war's mit deinem Quartett, das du zu Weihnacht fertig hattest; dem Besten, was du hervorgebracht hast? Dort liegt's und gelbt. Alle vier Verleger antworteten: Unsere Pressen sind auf lange hinaus äusserst beschäftigt. Der Erste setzte hinzu: Ich habe mich bloss auf schon berühmte Namen zurückgezogen. Der Zweyte: Bey uns kauft man nur Opernauszüge, Tänze u. dgl. Der Dritte: Bey uns fehlt es an Gelegenheit, Violinquartette gut ausführen zu hören. Der vierte: Für Dilettanten zu gelehrt: Kenner aber und Virtuosen kaufen nicht, sondern jene recensiren, diese schreiben bloss. — Der Wind tobte immer heftiger. Der Frost lief mir den Rücken hinab. „Ach, dass wir die Kinder unserer Liebe nicht für immer nur unter'm Herzen tragen können! Entzückende Minuten des Empfangens! beseligende Tage des geheimen Aufnährens mit dem Quell unsers innersten Lebens! Aber nun müssen sie mit Schmerzen geboren, langsam herangezogen werden, unvermeidlich Unarten annehmen; und nun mit diesen Unarten in die Welt hinaus!" — Ein neuer Windstoss. Die Fenster klirrten; eine Hausthür schlug zu, dass es weit die Strasse entlang hallete. „Warum denn aber? warum denn in die Welt hinaus? ja, warum denn überhaupt schreiben, auch nur für dich?" — Der Frost ergriff mich stärker. „Wirf dich in die Federn! schlaf, und mach' dir's bequem! Nichts mehr schreiben! ganz und gar nichts!" —

Ich gefiel mir in diesem Entschlusse den ganzen Rest des rauhen Märzes und den schlammigen April hindurch. Jedes Schneegestöber brachte mir neue

Gründe mit, mich zu befestigen. Es krampfte mich, wenn ich leeres Notenpapier sah, und die verrufene Büchse Pandora's schien mir nichts anders gewesen zu seyn, als ein Dintenfass. Brach einmal ein Sonnenblick durch das graue Gewölk: so las ich in der Einbildung schon Bemerkungen in den musikalischen Zeitungen: „Auch dieser junge Mann schreibt nichts mehr. Er schien doch etwas zu versprechen!" Ich lächelte. An Tagen, wo der Regen stromweis floss, nahm ich's ernster. Ich grollte. „Was würdest du denn errungen haben, wärest du thörigt genug gewesen, deinen Weg zu verfolgen? Eine bis zu Selbstquälerey und Gespensterfurcht erhöhete Reizbarkeit; ein Leben in Träumen deiner Phantasie bis zum grössten Ungeschick für die Wirklichkeit, ja bis zur Scheu vor ihr und am Ende vor dir selber. Darüber wärst du alt geworden; und ein alter Virtuos — ein alter Kammerjunker; ein alter Componist — ein alter Tanzmeister! Sie wissen vortrefflich, wie es seyn soll: aber sie können's nicht machen; und nur um's „Machen" bekümmert sich die Welt" — —

Und es kam der May. Die feuchte, erschlaffende Witterung schlug um; der holde Frühling schwebte herab auf den Fittigen junger Weste, und kleidete geschäftig die Erde, seine Braut, in die reizend gestickten Gewänder. Die Sonne trat, als liebende Brautmutter, würdevoll und mild herüber über die alten, ernsten Berge, die ihr den weiten, purpurfarbenen Mantel nachtrugen; und als nun der Frühling ihr seine geschmückte Braut entgegenführte, da lächelte sie; und als die beyden Vereinigten vor den Altar Gottes traten, da dampften die schwarzen Wälder auf fernen Höhen Weihrauch zum Opfer und aus den hellgrünen Hainen im nahen Thal ertönten tausendstimmige Hochzeitlieder. Nun traten Alle heraus zum Zuschauen, und lächelten auch: mir aber gingen die Augen über. „Bist du denn nicht eingeladen zum allgemeinen Fest der Lebendigen? oder, eingeladen, magst du nicht kommen?" Da ging ich hinaus. Das Herz zitterte mir; ich sorgte, dass ich die blitzenden Diamanten von den Grashalmen nicht abstreifte und die verstreueten Baumblüthen auf dem Wege nicht zertrat. Und als ich nach der Kirchhofmauer mich wendete, die die Gräber verbarg und die Blüthenbäume herüberblicken liess, musste ich verweilen unter dem grossen Apfelbaume, dem Mittelpunkte meiner ehemaligen Kinderspiele. Die Bilder jener holden Jahre schienen mir in den prangenden Aesten zu weben und auf mich herabzuflüstern. Wie ich klärer hinaufblickte, sah' und hört' ich freylich nur den lustigen Finken, der sein Nest da hatte und sein eintöniges Lied frischen Muths immerfort wiederholete, auch am Schluss es jedesmal aus Leibeskräften rund herausdrehete. Der ehrliche Fink führte mich zurück in die Prosa meines Lebens, und ich sann über ihn und über mich. Die Gemeinde im Sonntagsstaate zog an mir vorüber nach der Kirche, und achtete weder auf den Sinnenden, noch Singenden. Dieser aber wiederholte dennoch seinen einförmigen, heitern Gesang immerfort; weil er muss, sagte ich, und weil er seine Lieben im Nest' erfreuen will. Da wollte mich die alte Zagheit wieder erfassen: „Du hast ja keine Lieben im Nest, die an deinem Liede Freude hätten!" Indem schallete mir der Chorgesang der andächtigen Menge aus der Kirche zu, und die Orgel brausete in grossen Akkorden drein, und brachte — wie der Athem des Schöpfers, dacht' ich, in die Aeusserungen roher Kräfte von Millionen freyer Wesen — Ordnung und Harmonie in die ungebildeten Töne, und erhob mich auf den Schwingen des Wohllauts. Da trat ich hinein in die dämmernden Hallen und mein wackerer Onkel hielt eine Predigt über die Geschichte, wo Petrus des freyverkündigten Evangeliums wegen in's Gefängniss geworfen und nun aus diesem vor den hohen Rath zu Jerusalem gezogen ward. Er legte es gar schön aus, der gute Onkel, wie Petrus muthig vor den, (wie sie glaubten) über sein ganzes Seyn und Wirken entscheidenden, angesehenen Herren dastand; wie ihm diese fein und nicht unfreundlich vorlegten, er möchte nur nicht mehr laut predigen in jenem anstössigen, verhassten Namen, dann sollte er frey seyn und aller Plage ledig; und wie der Gesandte des Herrn in Würde und Bescheidenheit nur sagte: Lieben Männer, wir können das ja nicht lassen. Er hätte wohl denken können, sagte der Onkel, sie wollen sich doch nicht um dein Inneres bekümmern; es soll dir doch überlassen bleiben, im Herzen zu hegen und zu bewahren, was dich erfüllt mit Verehrung, Glauben und Liebe: nur nicht öffentlich damit hervortreten sollst du vor einem Volke, das überdiess bey weitem zum grössten Theile es schlecht genug aufnimmt. Aber seht, Kinder, fuhr der Onkel fort; er dachte nicht so: denn er war ein Mann voll heiligen Geistes und Kraft. Er predigte fort, sagte der Onkel, und liess sich von den Wortführern im Volk verschmähen, und predigte fort; und liess sich von neuem in's Gefängniss

werfen, und predigte fort — — Mein Gott: wie hatten mich der Fink und der Pfarrherr erbauet!

Du guter Onkel! Dir ahnete nicht, dass einer deiner gerührten Zuhörer, an den letzten Kirchpfeiler gelehnt, sich, wenn auch in Thorheit, doch zugleich in Demuth, zu einem Petrus in Taschenformat phantasirte, und ehe du, nach Beendigung des Gottesdienstes, den Klingelbeutel für die Armen durchgezählt hattest, schon daheim sass, um freudig, in seiner Sprache, in Tönen nämlich, fortzupredigen! Ich hatte im ersten Feuer der Begeisterung den Jubel-Psalm zu componiren angefangen: *Der Herr ist König, dess freue sich das Erdreich.* In fünf seligen Tagen war er fertig; und jene leidige Phantasie ward's dann auch. —

Sehen Sie: so geht's und so steht's mit mir. Ich denke: gut! Wenigstens bin ich von ganzem Herzen zufrieden, und dankbar, dass ich's bin. Im Pakete finden Sie die Partitur des Psalms und die Phantasie. Wohl zu bekommen! —

Rochlitz.

N a c h r i c h t e n.

Amsterdam. Ende August. Die deutsche Oper hat leider ein Ende genommen, wie es freylich vorauszusehen war. In der letzten Zeit wurden noch mehre Opern mit vielem Beyfall und bey vollem Hause gegeben. Die beliebtesten wurden noch einmal nach einander vorgeführt, und darunter viele Rossini'sche; den Beschluss machte *Zelmira* am 15. August. Des Kapellmeisters H. Payers Oper: *Hochlands Fürsten* (das Gedicht von Schütz) wurde gut ausgeführt, wollte aber nicht ansprechen. Die Handlung ist sehr verworren und nichts bedeutend; einige fanden, der Componist sey dem Dichter treu gefolgt.

Es ist nun zu hoffen, dass ein Anderer die Direction der deutschen Oper übernehmen werde; wir würden sonst eine sehr unangenehme Lücke im Fache der Tonkunst haben, welche besonders im künftigen Winter für den Freund der Oper sehr fühlbar seyn würde.

Zu Ende des nächsten Winterhalbjahres wird, wie man sagt, auch die französische Oper aufhören. Sollte diess geschehen, so würde es um die hiesige Musik misslich stehen. Es würde dann nichts übrig bleiben, als dass das Nationaltheater wieder Opern gäbe, wozu der Anfang schon im letzten Frühlinge, mit dem *Barbier von Sevilla* zur Zufriedenheit des Publikums gemacht wurde. Wenn nun zu den Sängern, welche schon da sind, noch zwey gute Sängerinnen, ein oder zwey Tenore und eben so viele Bässe hinzukämen, und für einen tüchtigen Chor gesorgt würde, so könnten wir dann wohl auf die deutsche und französische Oper verzichten. Wenigstens ist schon ein braves Orchester vorhanden, welches unter guter Leitung jeden gerechten Anspruch befriedigen würde.

Der junge Pianofortespieler Albert Schilling war mit seinem Vater hier, und liess sich auch einigemal im französischen Theater in den Zwischenakten mit Beyfall hören. Der 9jährige Knabe leistet für sein Alter schon sehr viel, und verspricht einmal ein tüchtiger Künstler zu werden.

Hr. Schunke, Hornist aus London, befindet sich gegenwärtig auch hier und wird sich öffentlich hören lassen. In der Gesellschaft *Blaas en Stryklust* hat er schon einmal mit grossem Beyfall geblasen, und viel Fertigkeit, Gefühl und Geschmack im Vortrage gezeigt.

K u r z e A n z e i g e.

Adagio und Rondo alla Polacca nach Thema (so!) aus der Oper Jessonda von L. Spohr, für das Pianoforte eingerichtet von A. Fromelt. 70stes Werk. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. (Pr. 8 Gr.)

Der Anfang der Arie der Jessonda: Bald bin ich ein Geist geworden — ist das Adagio; und die Arie des Nadori: Dass mich Glück mit Rosen kröne — grössern Theils, zum Schluss mit kurzer Erwähnung einer der Figuren des Kriegerchors, alles, wie sich's versteht, ohne Gesang — ist das Rondo. Alles ist in veränderten Tonarten und leicht zu spielen. Diese Musikstücke sind in der Oper selbst so schön, dass sie selbst hier, im Excerpt, angenehm klingen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. N°. 42. 1825.

NACHRICHTEN.

Mailand, im September. Sommer-Stagione. Mit der Sonnenwende werden gewöhnlich mehre Theater in Italien bis zur eintretenden minder warmen Jahreszeit geschlossen. Nun scheint auch dieser Gebrauch abzukommen, hauptsächlich auch desshalb, weil es seit geraumer Zeit überhaupt nur Eine Oper giebt. Haben doch Manche mit lauter Nichtsthun vollauf zu thun; darum leben wir jetzt noch im Ueberflusse an meisterhaften Opern und sublimen Sängern; so schreiben oder vielmehr schreien die Pariser und italienischen Journale, und chi grida, ha ragione (wer schreit, hat Recht). Und so trollt man immer geduldig ins Theater, um die liebe Zeit los zu werden. Was soll aber ein armer Correspondent berichten, wenn seine Dinte aus lauter Rossini zusammengesetzt ist? —

Mailand. Im *Teatro Canobbiana* ging Anfangs July, wie bereits gemeldet, die alte Reihe von vorn an. *Tancredi, Cenerentola, Tancredi, Barbiere di Seviglia, Cenerentola, Tancredi, Barbiere di Seviglia, Cenerentola, Cenerentola etc.* mitunter *Matrimonio segreto:* also fast dieselben Opern, die wir erst vergangenes Frühjahr weit besser im Theater Rè gehört hatten. Und ist der Impresario jenes Theaters mit all' diesen Neuigkeiten der Scala zuvorgekommen, so hat die Canobbiana wenigstens den Ruhm gehabt, mit denselben hintendrein nachzuhinken. Die Hauptsänger waren beynahe die nämlichen, wie in der vorigen Stagione, dazu noch der Buffo comico Giovanni Coppini und eine gewisse Giuseppa Demerì aus Strassburg (angeblich aus dem Pariser italienischen Theater), die eine schöne umfangreiche Sopranstimme besitzt, sie aber nicht zu gebrauchen versteht; sie ersetzte die wieder erkrankte Coreldi (Colombelle). Den 2. August verunglückte Mad. Teresa Sessi in Pacini's älterer Oper *la Gioventù di Enrico V.,* zum Theil wohl, weil sie schon zu sehr gealtert hat.; Tags darauf sang sie zum letzten Male. Indessen studirte die Parlamagni dieselbe Rolle ein und debütirte in ihr den 8ten mit Beyfall. Sie ist, wie schon früher in diesen Blättern erwähnt wurde, zwar eine gute Schauspielerin, doch nichts weniger als gute Sängerin; allein ihre Jugend war hinreichend, mehre Hände in Bewegung zu setzen. Hr. Pietro Vimercati, einer der ersten Mandolinspieler unserer Zeit, auch im Auslande bekannt, liess sich zweymal in den Zwischenacten auf seinem Instrumente hören und erntete jeden Abend rauschenden Beyfall ein, obschon die Mandoline in dieser seiner Vaterstadt gar nicht beliebt ist. Am 10ten endigte die Stagione, in welcher abermals das schon oft erwähnte Viganò'sche Ballet il *Noce di Benevento* (S. Leipz. mus. Zeit. 1813, No. 16. und 1822 No. 32.) eine sehr gute Aufnahme fand. Kleine Ballets, wie dieses, in einem Zeitraume von zwölf Jahren mehrmals zu wiederholen, ist in Italien ohne Beyspiel. Das bizarre Stück verdankt jene Ehre hauptsächlich der schönen und charakteristischen Süssmayr'schen Musik, welche Viganò sehr gut zu benutzen wusste. Zu bedauern ist in der That, dass so viele herrliche Balletmusiken von guten deutschen Meistern, wie z. B. von Joseph Weigl und Umlauf, bald nach ihrer Erscheinung ins Reich der Vergessenheit gesunken sind. Gewiss, mancher Opern-Componist würde melodiöser, rhythmischer und charakteristischer schreiben, wenn er zuvor viel Balletmusik geschrieben hätte, und vielleicht wäre es nicht unrathsam, mit dieser den Anfang zu machen; nur müsste sie wahre Balletmusik seyn. Dass Süssmayr's ursprünglich in Wien vor sechs und zwanzig Jahren zum *Noce di Benevento* componirte Musik noch jetzt durchgängig in Mailand so sehr gefällt, beweisst, dass das Schöne und Gute nicht veraltet. Ref. trägt kein Bedenken, den Le-

sern einige Stellen aus derselben in der Beylage mitzutheilen. Das Ballet selbst, eine tolle Allegorie, könnte eigentlich *der Kampf der Vernunft mit dem Irrthume* heissen*).

Im *Teatro Rè* gab eine Gesellschaft Komödien, mitunter drey italienische Vaudevilles: *Un effetto naturale* (ursprünglich Farsa) von Giuseppe Farinelli; *la Capanna moscovita*, eigens für die Gesellschaft von Hrn. Carlo Capelleti componirt, und *il Califo di Bagdad*. In Mailand machten diese Vaude-

---

*) Um der Musik willen mögen hier auch einige Tollheiten Platz finden. Erster Akt: Wald, in dessen Mitte der einst berühmte Noce di Benevento (Nussbaum von Benevento), von welchem die Fabel erzählt, dass die Hexen und Teufel unter demselben bey der Nacht ihr Wesen getrieben haben. Das Spectakel beginnt mit ihren Spukereien. Nach vier Takten Einleitung fängt der eigentliche Congress an, in welchem die Hoboen, Violen und Violoncello's mit dem einförmigen, eingestrichenen b das Näseln der alten Hexen (welche durch verkleidete junge Mädchen vorgestellt werden) höchst komisch ausdrücken, während die Bewegungen der zweyten Violine und des Contrebasses ihre Schritte und Mimik markiren (No. 1.); darauf folgt der hier zu Lande so beliebte Hexentanz (No. 2). Ein plötzlich eintretendes starkes Gewitter verjagt Alles (kräftiges Musikstück in C moll). Die junge Dorilla, welche mit ihrem Gemahle Roberto auf der Jagd war, verirrt sich während des Gewitters zu dem Nussbaume, unter welchem sie ermattet niedersinkt und zuletzt einschläft (liebliches Andante, No. 3). Zwey Hexen, Canidia (die böse) und Martinazza (die gute) werden die schöne Dorilla gewahr, und fordern sich, beyde nach ihrem Besitze geizend, einander heraus; auf ein gegebenes Zeichen der Martinazza verwandelt sich ein Strauch in eine grosse Laterne (Symbol des Lichtes der Vernunft), und auf Befehl der Canidia erscheint anderseits ein ungeheurer Hirsch (Symbol des Irrthums). Es entsteht ein heftiger Zank zwischen beyden (Allo agitato, in welcher die Figur No. 4. hervorherrschend ist, welche auch dieses Stück sehr originell endigt); Canidia trägt den Sieg davon und weckt endlich durch Zaubereyen die Dorilla aus ihrem Schlafe. (Andante, As dur; während der Figur No. 5. zieht die Hexe ihren Zauberkreis um Dorilla — das leere e der Violinen ist von Süssmayer ausdrücklich vorgeschrieben.) Beym Anblicke des Hirsches richtet Dorilla ihr Gewehr gegen denselben, Canidia hält aber den Schuss ab, lässt sie durch einen Teufel abholen und in den Bauch des Hirsches einsperren. Robert erscheint mit seinem Gefolge, seine Gemahlin aufsuchend (grosse mimische Jagd, D dur); als er auf den Hirsch stösst, will er auf ihn schiessen, allein Martinazza, die aus ihrer Laterne herausgeht, sagt ihm, dass Dorilla in demselben eingesperrt sey (No. 6), und ladet ihn ein, mit ihr in die Laterne zu gehen, um aus derselben die Untreue seines Weibes sehen zu können. Zweyter Akt: Das Innere des ungeheuern Hirschbauches stellt durch Zauberey ein Kabinet vor, wo die des Tugendgefühls beraubte, der Eigenliebe, Eitelkeit und Unbeständigkeit (durch drey Knaben symbolisirt) ergebene Dorilla sich drey Liebhabern wechselsweise anheimgibt (schönes Adagio non tanto in G dur, No. 7, ganz im Haydn'schen Style). Die Liebhaber stellen die drey Menschenalter vor: das erste verführt durch Jugend, das zweyte durch Kraft, das dritte durch Geld. Der Alte versucht alles Mögliche, um die Liebe der schönen Jägerin zu gewinnen, weswegen er die Capricen, oder weidlich gekleidete Teufel als Marchandes de mode, Juwelenkrämerinnen u. s. w. erscheinen lässt (Capriccentanz No. 8). Nach dem Empfang der Geschenke wendet die eitle Dorilla dem Alten den Rücken. Robert, der alles diess mit seinem Freunde und Diener aus der Laterne sieht, fällt endlich wüthend über seine Gemahlin her; in ihrer Ueberraschung fleht sie beym verliebten Alten um Schutz, der sogleich auf Robert mit dem Degen losgeht; während nun sein Freund und Bedienter ihm zu Hülfe eilen, bezaubert Canidia alle drey, dass sie unbeweglich an den Boden angeheftet bleiben, und da sie sich zugleich unvorsichtigerweise aus der Laterne entfernt haben, so sehen sie auch nicht mehr, was im Bauche des Hirsches vorgeht, und das Theater stellt aufs Neue den Beneventer Wald vor. Dritter Akt: Die wohlthätige Martinazza sendet sogleich aus ihrer Laterne drey Mädchen, welche den drey Behexten durch einen Zauberschlag den Gebrauch ihrer Sinne wieder verschaffen und Mittel an die Hand geben, den Hirsch zu tödten (schönes Andante A dur, nach Mozart. S. Leipz. mus. Zeit. 1822. No. 32); die böse Canidia vereitelt aber sowohl diesen als einen zweyten ähnlichen Versuch. (Hierbey ein allerliebstes Terzett zwischen einem Schäfer, Fleischer und Zimmermann, No. 9., das jeden Abend rauschenden Beyfall erhielt. Die sforzati in der mit a) bezeichnete Stelle drücken das vom Zimmermann angedeutete Sägen aus.) Ein aus des Hirsches Munde hervorbrechender Feuerregen erschreckt Roberts Feund und Diener dergestalt, dass sie seinen Bitten kein Gehör geben; Martinazza führt ihn daher ganz allein in ihre Laterne, um ihn mit neuen Mitteln zu versehen, den Hirsch zu besiegen. (Süssmayr hat die Melodie von Roberts Bitte auch zu den Vorwürfen, die sich dessen Freund und Diener nachher machen, verwendet, aber mit verschiedener Begleitung (No. 10). Wie ganz anders ist es in den meisten Duetten, wo zwey Texte von ganz verschiedenem Sinne dieselbe Melodie und Begleitung haben!) Darauf erscheint Canidia, als Alte verkleidet, was zu einer sehr komischen Scene Anlass giebt. Doch genug dieser Tollheiten! In No. 11. und 12. folgen Bruchstücke einer Allemande und eines Andante; mit letzterm schliesst der dritte Akt. Der ganze vierte Akt besteht aus einem kurzen schönen Tanz, eigentlich einem Walzer in B dur $\frac{3}{8}$ Takt.

villes kein Glück; das genannte Theater wurde überhaupt wenig besucht.

Den 15. Juny starb hier der einst berühmte Buffo, Luigi Francesco Raffanelli, geb. zu Pistoja im J. 1750. Noch in seinem hohen Alter war er frisch und munter, und unterrichtete angehende Sänger in der Mimik. Er hatte mehre Jahre das Amt, die Opern der Scala in die Scene zu setzen, verlor dieses aber voriges Jahr beym Antritt der neuen Theaterdirection des Engländers Glossop. — Den 5. August starb Hr. Ambrogio Minoja, Director des hiesigen Conservatoriums, geb. zu Ospidaletto in der Provinz Lodi. Er studirte den Contrapunkt unter dem berühmten Sala zu Neapel, componirte hierauf einige Opern für das Römer und Mailänder Theater, verschiedene Kirchen- und Kammermusiken, unter letzteren namentlich 4 Quartetten: *I Divertimenti della campagna* betitelt. Im J. 1797 erhielt er die goldene Medaille von 100 Ducaten an Werth, welche der Obergeneral Bonaparte als Preis auf die beste Trauersymphonie zu Ehren des Generals Hoche aussetzte. Bey Gelegenheit der Krönung Napoleons als Königs von Italien, componirte er ein *Veni Creator* und ein *Te Deum*, die im Mailänder Dom von 250 Personen aufgeführt wurden; sodann eine Cantate für die Scala zur Zeit der Vermählung des Vicekönigs von Italien. Von seinem im J. 1812 zu Mailand im Druck erschienenen *Briefen über den Gesang* kam nachher bey Breitkopf und Härtel in Leipzig eine deutsche Uebersetzung heraus. Das Archiv der italienischen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste besitzt ein dreystimmiges *De profundis* mit Orchesterbegleitung von ihm, welches sehr gerühmt wird. Er war in der genannten Gesellschaft eines der acht ordentlichen Mitglieder der musikalischen Section in der Klasse der schönen Künste, und behauptete zu seiner Zeit eine ausgezeichnete Stelle unter den Componisten.

Der bekannte Theaterunternehmer Barbaja (jetzt in Neapel) hielt sich im verwichenen July, auf seiner Rückreise nach Paris, mehre Tage in Mailand auf. Seither heisst es allgemein, dass er nebst andern drey Mailänder Particuliers die Direction der hiesigen Hoftheater künftiges Frühjahr, vielleicht schon nächstes Karneval übernehmen werden. Ja man sprach sogar von einer Alliance zwischen Barbaja, Rossini und jenen Mailänder Particuliers, welche die Neapolitaner, Venezianer, Mailänder, Wiener, Pariser, Londoner, und der Himmel weiss, was noch für Theater, in Pacht nehmen, eine grosse Schaar Sänger dazu engagiren und nach Gutbefinden von einem Orte zum andern wandern lassen wolle. Sollte dieses Theater- und Sängermonopol nicht zu Stande kommen, so will man wenigstens sorgen, dass künftighin nach Umständen ein Sängertausch zwischen den Haupttheatern Europa's statt finde.

(Der Schluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die königl. Schauspieler gaben folgende Neuigkeiten: am 5ten *Der ewige Jude,* dramatische Legende in 5 Abtheilungen von A. Klingemann. Ich erwähne dieses Stück nur wegen der Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik vom königl. Kapellmeister Hrn. Seidel, die mit Beyfall aufgenommen wurde. Dem Regisseur, Hrn. C. Blum, verdanken wir die Wiedererscheinung zweyer Opern, die seit Jahren geruht hatten und jetzt mit vielem Beyfall gegeben wurden. Am 6ten: *Raoul der Blaubart,* heroische Oper in 5 Abtheilungen, mit Tanz; nach dem Französischen von Schmieder; Musik von Gretry. Die Besetzung war trefflich: Hr. Blume gab den Blaubart, Mad. Seidler die Marie, Hr. Stümer den Ritter Vergy, Hr. C. Unzelmann den Burgvogt Kurt, Dem. B. Carl und Hannchen und Dem. S. Hoffmann den Jacob. Vorzüglich gefielen Mariens Recitativ und Arie: Nein, jener Schwur, den ich ihm gab etc; Vergy's und Mariens Duette: Nein, o nein, ich gebe eure Schwüre etc; Ich vergeh', was seh' ich etc; Mein Vergy, erhalte, rette dich etc; Blaubarts Arie: Ha Falsche! die Thüre offen etc. Am 9ten: *Abu Hassan,* Singspiel in einem Aufzug von F. K. Hiemer; in Musik gesetzt von C. M. v. Weber. Auch hier war die Besetzung sehr gut: Hr. Devrient der jüngere gab den Abu Hassan, Mad. Schulz seine Gattin, Hr. Gern Sohn den Mesrur, Mad. Eunike die Zemrud, Hr. Sieber den Omar etc. Besonders gefielen Fatime's Arie: Wie war ich so heiter, so selig etc; der Chor der Gläubiger: Geld, Geld etc; Hassans und Fatimens Duett: Thränen sollst du nicht vergiessen etc; Fatimens Arie: Wird Philomele trauern etc; Omars und Fatimens Duett: Siehst du diese grosse Menge; Fatimens, Hassans und Omars Terzett: Ich such' und such' in allen Ecken etc. An demselben Abende trug Hr. Bolssius, Schüler des Hrn. K. M. Tamm, ein Concertino für Clarinette von Cramer mit Beyfall vor.

Auch das zum ersten Mal gegebene Divertissement: *Der rosenfarbene Kobold,* vom königl. Balletmeister Titus, gefiel wegen der heitern Laune der Mad. Hoguet-Vestris, Dem. Lamperi, der Hr. Riebe, Rehfeld, Senger etc. Der zweyte neu engagirte Opernregisseur, Hr. Baron von Lichtenstein, machte sich ebenfalls um die Wiedererscheinung einer andern, seit vielen Jahren nicht gehörten Oper verdient, die am 23sten gegeben ward, nämlich: *Lehmann oder der Thurm von Neustadt,* Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen bearbeitet von Sievers; Musik von Dalayrac. Sie war trefflich besetzt; Hr. Stümer gab den Prinzen Ragotzi, Hr. Wauer den Hauptmann Lehmann, Mad. Schulz die Ameline, Hr. C. Unzelmann den Hauptmann Werner, Hr. Devrient der jüngere den Sergeant Jorner etc. Besonders gefielen Amelinens Romanze: Es irrt ein müder Wanderer etc; das Terzett Amelinens, des Prinzen und Lehmanns: Ich werde sprechen etc; des Prinzen Rondo: O theurer Freund etc; das Ensemble: La la la etc. und das Finale des ersten Aktes; im zweyten das Ensemble: Der Wein erheitert unsern Sinn etc; das Ensemble: O Himmel! welch' Gebot etc. (von Hrn. Berger eingelegt) und das Finale; im dritten Akte: Amelinens Arie: Wohin mich wenden etc; der Chor: Wenn in schwarzer Nacht etc.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 8ten: *Das Rosenhütchen,* komische Zauberoper in drey Akten von G. v. Hoffmann; Musik von C. Blum. Der Inhalt dieser, den Lesern der musikalischen Zeitung schon aus den Wiener Berichten vortheilhaft bekannten Oper ist verwandt mit der Oper *Rothkäppchen.* Mad. Wächter, sonst beym k. k. Theater an der Wien, trat als neu engagirtes Mitglied dieser Bühne hierin zum ersten Mal als Rosette auf und gefiel wegen ihres durchdachten Spiels und ihrer lieblichen Stimme. Bey der überaus grossen Personenzahl sah man fast alle Mitglieder der Bühne, und Hr. Jäger erschien auch, bald als Ritter Raoul, bald als Holzhauer. Die Musik hat viel melodischen Reiz und Anmuth. Vorzüglich gefielen die Einleitung und der Chor: Das Dunkel flieht etc; Alidors (Hr. Wächter) Recitativ und Arie: Ha, bald find' ich Rosetten etc; Rosettens und des Ritters Fierepansens (Hr. Spitzeder) Duett: Ich find' euch gross etc; Rosettens Arie mit Chor: Was seh' ich? entrückt ist mir die Bahn etc. und das Finale des zweyten Aktes; so wie im dritten Akte: Raouls Fandango: Warum aus Rosen man den Kranz etc. und der Chor: Vertheilt wird jetzt die Ehrenkrone etc. Die neu gemalten Decorationen: der Lustgarten, das Zauberschloss, die Wolken und die Schlussdecoration von Hrn. Blechen, trugen das Ihrige zur freundlichen Aufnahme des Stückes auch bey den Wiederholungen bey. — Am 23sten: *Schülerschwänke* oder *die kleinen Wilddiebe,* Vaudeville in einem Akte; nach dem Französischen frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Ein *Sieben Mädchen in Uniform* auf andere Manier; denn hier treten acht Mädchen als Zöglinge der Militairschule zu Paris in netter Kleidung und mit munterm Spiel auf, und bezaubern alle alten und jungen Freunde dieser Bühne. Die Direction derselben hat auch statt der Vorstellungen an zwey Abenden Concerte, hier musikalische Akademieen und musikalische Abendunterhaltungen genannt, gegeben, und darin Dem. Sontag, die bisher nur in *der Italienerin in Algier* aufgetreten ist, auch in anderen musikalischen Partieen debutiren lassen. In dem ersten, am 6ten, enthielt die erste Abtheilung folgende Piecen: Ouverture von Henning; Arie aus Mozarts *Figaro*: Non più andrai, gesungen von Hrn. Wächter; Phantasie und Variationen für die Pedalharfe von Backofen und Steibelt, vorgetragen von Hrn. Fätke; Arie aus Mozarts *Zauberflöte:* Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. gesungen von Hrn. Jäger; D'Sunn, Gedicht in niederöstreichischer Mundart von Castelli, vorgetragen von Dem. Aug. Sutorius; Duett aus Rossini's *Armide,* gesungen von Dem. Henr. Sontag und Hrn. Jäger; die zweyte Abtheilung gab eine Ouverture von F. Stegmayer; Introduction und Variationen für die Flöte von Drouet, vorgetragen von Hrn. Oelschig; Arie von Mercadante, für Dem. Sontag componirt und von ihr gesungen; Quartett für Männerstimmen, componirt von Eisenhofer, arrangirt von Seipelt, gesungen von den Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder; Duett, gesungen von Dem. Sontag und Hrn. Spitzeder. Die Abendunterhaltung am 22sten gab in der ersten Abtheilung eine Symphonie von Beethoven; Prolog von C. v. Holtei, gesprochen von Dem. Aug. Sutorius; Duett aus Pärs *Sargines,* gesungen von Mad. Spitzeder und Hrn. Jäger; Concertino für zwey Waldhörner von Koch, vorgetragen von den Herren Lorenz und Pfaffe; Arie aus Glucks *Iphigenia,* gesungen von Hrn. Jäger; Arie aus *Don Juan,* gesungen von Dem. Sontag; Duett aus Spontini's *Vestalin,* gesungen von den Herren Wächter

und Spitzeder. Die zweyte Abtheilung gab auf Begehren dieselben Vocalpartieen wie das erste Concert; neu waren nur die Ouverture zur *Zauberflöte* und das Doppelconcert für Flöte und Oboe, vorgetragen von den Herren Oelschig und Kroll. An beyden Abenden war das Haus zum Erdrücken voll. Ueber die Verdienste der Künstler ist schon bey anderen Gelegenheiten zur Genüge gesprochen worden; sie erfreuten sich des ungetheiltesten Beyfalls.

Dresden. Uebersicht der Monate May bis Ende September. a) Die deutsche Oper, welche durch die immer noch fortwährende Krankheit der Madame Haase und durch die Abwesenheit von Mad. Devrient und Hrn. Bergmann die Sommermonate über sehr beschränkt war, gab im May: *Jessonda* von Spohr. Hr. Hausser, welcher den Tristan d'Achuna sang, ist nun bey uns angestellt. *Don Juan* von Mozart. Hr. Hausser wurde als Don Juan, den er sehr brav sang und spielte, hervorgerufen. *Faniska* von Cherubini. *Salomons Urtheil*, Melodram; Musik von Quaisin (2 mal). — Im Juny: *Der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule. — July: *Der Freyschütz*, von Carl Maria von Weber. Eine Dem. Seconda, ehemaliges Mitglied des Braunschweiger Theaters, gab die Agathe. Sie hat weder eine schöne Stimme noch eine gute Methode des Gesanges und ist völlige Anfängerin. — August: zum ersten Male: *Die Wiener in Berlin*, Liederposse, (3 mal) gefiel auch bey uns, wie die später gegebenen *Sieben Mädchen in Uniform*, sehr. *Johann von Paris* von Boieldieu. *Don Juan* von Mozart. *Preciosa* von C. M. v. Weber. *Der neue Gutsherr*, Oper in einem Akt von Boieldieu. — September: zum ersten Male: *Der Barbier von Sevilla*, Oper in zwey Akten von Rossini (2 mal). Da wir diese köstliche Oper denn durchaus auf unserer italienischen Bühne nicht sehen sollen, so war es ein sehr glücklicher Gedanke, dieselbe uns wenigstens deutsch vorzuführen, wenn sie gleich in diesem Gewande verlieren muss. Indessen waren Mad. Devrient als Rosine, Hr. Bergmann als Graf Almaviva, Hr. Keller als Bartolo und vor allen Hr. Hausser als Figaro sehr lobenswerth. Zum ersten Male: *Sieben Mädchen in Uniform*, Vaudeville-Posse in einem Akt (4 mal). *Die Wiener in Berlin* (3 mal).

b) Die italienische Oper gab im May: *Cenerentola* von Rossini (2 mal). Hr. Relandini, welcher den Ramiro sang, ist in der Folge wieder abgegangen. *Tancredi* von Rossini. — Juny: *Elisa e Claudio* von Mercadante (2 mal). Die Oper hat manche angenehme, interessante Musikstücke von eigenthümlicher Erfindung, ohne zu sehr Rossini nachzuahmen. Dem. Palazzesi hat zwey schöne Arien mit Chor darin zu singen, womit sie sehr gefiel. *Tancredi. Le nozze di Figaro.* — July: *Tancredi. Le nozze di Figaro. Cenerentola.* — August: *Cenerentola. Tancredi. La gazza ladra.* — September: *Tebaldo ed Isolina*, von Morlacchi (2 mal), immer noch mit vielem Beyfall. *La Dama Colonello* von Orlandi. *Maometto* von Winter.

Folgende Künstler liessen sich, meistentheils auf dem Theater am Linkischen Bade, in den Zwischenakten der Schauspiele hören: Hr. Wolfram, Flötenspieler aus Wien, welcher seines angenehmen Tones wegen sehr gefiel. Hr. Gercke spielte ein Spohr'sches Violinconcert sehr brav. Hr. Krähmer bliess ein Divertissement für Oboe, und seine Frau, geb. Schleicher, ein Clarinett-Solo. Hr. Schubert, Schüler des Concertmeisters Rolla, spielte ein Violinconcert von Maurer, und Hr. Zizold aus Weimar, Schüler des Hrn. Kammermusikus Fürstenau, bliess ein Flötenconcert und Variationen für die Flöte.

Riga, im August 1825. Der letzte Winter bot uns manche musikalischen Kunstgenüsse, vorzüglich durch fremde Künstler, die hier Concerte gaben. Im September v. J. besuchte Hr. C. E. Hartknoch aus Weimar unseren Ort. Man kam diesem Künstler um desto mehr mit freundlicher Theilnahme entgegen, da seine Gegenwart das Andenken an seine ehemals hier wohnhaften Eltern wieder lebhaft erneuerte. Hr. Hartknoch wird jedoch überall ein willkommener Gast seyn; er liebt die Kunst leidenschaftlich, und wir verdankten seiner Gefälligkeit manchen schönen Genuss, besonders durch den Vortrag der grossen Solo's von Hummel. Als gründlicher und solider Componist hatte er sich schon früher unsere Achtung erworben. Sein Concert war reich an schöner Musik. Unter andern hörten wir darin das grosse Concert in B dur von Moscheles und Hummels unvergleichliches Septett. Durch Unordnungen, die im Orchester entstanden, ward jedoch der Genuss dieses Abends gestört. Im November kam Hr. Louis Maurer aus St. Petersburg zu uns; ihm folgten bald nachher die Herren Blaudel, Violinist, und Des-

marez, Violoncellist. Alle drey gaben uns öfter Gelegenheit, ihre Virtuosität zu bewundern: dem deutschen Meister aber gebührte in jeder Hinsicht der Vorzug. Wir hörten abermals manche geistreiche neue Composition des Hrn. Maurer. Vorzüglich gefielen: eine Phantasie über ein Lied aus *Preciosa*, grosse Variationen auf eine Romanze aus Méhul's *Joseph*, concertant für zwey Violinen und Cello, zwey Ouverturen im französischen Styl, voll Leben und Laune, und das erste Allegro seines neuesten, noch unvollendeten Violineconcerts. Als Seltenheit gab man uns auch einmal ein Concert für vier Violinen, vorgetragen von dem Componisten, Herrn Maurer, und den Herren Blaudel, Reinicke und Baron Schoultz. Es wurde meisterhaft ausgeführt, doch wollte die Gattung nicht ansprechen, besonders da diess Concert aus drey sehr langen Sätzen bestand. — Im April kam Hr. Friedrich Schmalz, Violoncellist und Mitglied der kaiserlichen Kapelle in St. Petersburg, hier an. Er liess sich mit mehren Compositionen von Meinhard und Kraft hören; sein Spiel ist sauber und gerundet, doch wollte es uns mehr im Quartette zusagen, vielleicht, weil hier der Künstler weniger befangen war. Bald darauf liess uns der herrliche, in seiner Kunst ewig junge Bernhard Romberg seinen Triumphzug durch Russland mit feiern. Er spielte hier sein grosses Concert in H moll, ein Tongemälde seltener Art. Es ist in dieser Composition durchaus Alles vereint, was man in unseren übermüthigen Tagen von einem Manne, der die Kunst bey Ehren erhalten will, nur immer erwarten kann. Da hörte man keine ängstlich zusammengesuchten Schwierigkeiten, kein Haschen nach Unerhörtem, keinen Orchester-Sturm; dagegen war Alles, was der Meister in diesen drey sehr lang gehaltenen Sätzen zu hören gab, natürlich schön, würdig gedacht, und edel ausgeführt. — Als freundliche Zugabe dienten die Kunstleistungen seiner Kinder und — scherzend, wie gewöhnlich, beschloss der gefeyerte Künstler auch diessmal den genussreichen Abend mit einer seiner humoristischen Compositionen, mit seinen schwedischen Liedern. — Die Freunde des Gesanges hatten durch längere Anwesenheit der Demoiselle Emilie Pohlmann aus Hamburg Gelegenheit, sich häufiger wie sonst an einigen Lieblings-Opern zu ergötzen. Obgleich die Stimme dieser Sängerin weder gross, noch deren Umfang bedeutend ist, so hat doch Keine seit langer Zeit so allgemein gefallen, da sie eine jede gewählte Aufgabe befriedigend löste und durch zarten Vortrag jedes Gemüth ansprach. Dem. Pohlmann gefiel besonders als schöne Müllerin, Myrha und Aennchen. Uebrigens befriedigen die gewöhnlichen Leistungen unseres Oper- und Orchester-Personales jetzt kaum mehr die allerbescheidensten Wünsche. — Neu waren: Rossini's *diebische Elster*, Boieldieu's *umgeworfene Wagen* und Auber's *Schnee*. — Diese Opern werden indessen so unvollkommen ausgeführt, dass man sich nach keiner Wiederholung sehnt. — Von alten gern gesehenen Opern gab man nach langer Ruhe wieder den *Axur*, und Nicolo's *Ein Tag in Paris*; auch *Sargino* von Pär kam an die Reihe, doch hätte man ihn füglich lassen können, denn unsere Sänger und Sängerinnen eignen sich ganz gewiss am wenigsten für italienische Musik, und — was bleibt einer solchen Oper noch, wenn die vollkommene Ausführung mangelt? —

Grosse Musik-Aufführungen fanden zweymal Statt. Einmal gab der Musikdirector Hr. Ohmann zu seinem Besten — doch nicht zu unserem — *die Schöpfung* von Haydn, eine Musik, an der wir uns ehedem öfters wahrhaft ergötzen konnten. Wer diess Meisterwerk jetzt hier zum ersten Mal hörte, kann gar keinen Begriff von seiner Grösse erhalten haben; die ungleich besetzten Chöre waren noch am besten einstudirt, der Solo-Gesang dagegen grösstentheils höchst widrig anzuhören, und manche Tempo's wurden gewaltig vergriffen. In der Charwoche war das jährliche Benefiz-Concert der Musikerwittwen-Casse. Es bestand aus dem erhabenen *De profundis* von Gluck, worauf eine Messe von Haydn (*No. 7. C dur* bey Breitkopf und Härtel) folgte; den Schluss machte Fesca's dreystimmiges *Vater unser*. — Alle unsere musikalischen Privat-Institute, der Singverein für Kirchenmusik, die verschiedenen Liedertafeln, die Quartett-Gesellschaften, die russische Hornmusik, bestehen fortwährend und geben uns für so manchen mangelnden Genuss vollkommener Art einigen Ersatz. Ein neuer Verein für Opern-Musik entstand noch im vorigen Winter. Da eine kunstgeübte jetzt hier lebende Dilettantin aus Königsberg, so wie die besten einheimischen Sänger, daran Theil nahmen, so konnte man eine ziemlich gelungene Aufführung von Mozart's *Idomeneo* und Hummels *Mathilde* bewerkstelligen.

Nachtrag zu den Bemerkungen über Stimmungshöhen in No. 30. dieses Jahrganges der allgemeinen musikalischen Zeitung, von E. F. F. Chladni.

Zu dem was ich neulich in No. 30. darüber gesagt habe, dass fast überall die Stimmung in neuerer Zeit mehr in die Höhe gegangen ist, finden sich in diesem Jahrgange der allgemeinen musikalischen Zeitung noch einige Belege. Nach der Angabe in No. 14. S. 223. soll die jetzige Stimmung der Instrumente in Vergleichung mit der, welche in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angewandt worden ist, um eine kleine Terz höher geworden seyn, und ein berühmter Componist in Norddeutschland soll behauptet haben, dass die grösste Glocke seiner Vaterstadt im Jahre 1766 C, im Jahre 1792 B angegeben habe. Dieses scheint, wenigstens für den Zeitraum von 26 Jahren, etwas zu viel seyn, da die äussersten bekannten Angaben (für das C von 236 bis zu 262 Schwingungen) etwa um einen ganzen Ton verschieden sind. Ganz richtig scheint die Angabe in No. 36. der allgemeinen musikalischen Zeitung zu seyn, dass zu Glucks Zeiten die Stimmung bey der grossen Oper zu Paris um einen halben Ton tiefer gewesen sey als späterhin, wesshalb es sehr lobenswerth ist, wenn, wie dort gemeldet wird, neuerlich die Administration bey Gelegenheit der Oper *Alceste* die Stimmung wieder auf jenen Ton heruntergebracht und, weil von den Mitgliedern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, sich die dazu nöthigen Instrumente selbst anzuschaffen, 30000 Franken dazu verwendet hat.

Die Ursachen von dem Höherwerden der Stimmung scheinen zu seyn: 1) weil das Aufwärtsziehen der Saiten anfangs mehr auf den Theil zwischen dem Wirbel und dem Stege, als auf die ganze Saite wirkt, und also viele Saiten sich hernach etwas mehr in die Höhe ziehen; 2) weil viele Sänger und besonders Sängerinnen, so wie auch manche Instrumentisten glauben, durch höhere Töne mehr als durch tiefere glänzen zu können, und also weniger Rücksicht darauf nehmen, ob es der Natur des Instruments und dem Charakter der Composition angemessen ist. (So hörte ich z. B. vor einiger Zeit ein in A dur gesetztes Violinconcert von einem sehr vorzüglichen Spieler in H dur transponirt ausführen, welches, bey aller Bewunderung der Art, wie die hohen Töne ausgeführt wurden, doch mir und noch manchen Anderen nicht recht behagen wollte.)

Der von mir S. 509. in einer Note erwähnte recht gute Aufsatz in der Wiener musikalischen Zeitung: *Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken alter Meister in Absicht auf Ausführung in unserer Zeit, und über die Stimmung auf den Orgeln*, findet sich dort in dem Jahrgange 1820. No. 20. nebst Fortsetzung in No. 25 und 26.

Noch muss ich einen Druckfehler, der den Sinn entstellt, in meinem Aufsatze in No. 30. S. 501. berichtigen; es muss nämlich in der fünften Zeile von unten, anstatt Schwung, heissen: Spannung.

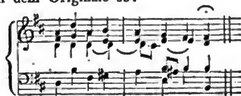
Chladni.

R ü g e.
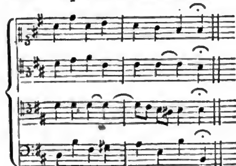
Herr Stöpel tadelt in seinem Aufsatze unter dem Titel: *„Andeutungen im Gebiete der Harmonieenlehre“* (Musik. Zeit. No. 31. d. J.) eine Stelle aus meinem Choralbuche (S. 27. Syst. 1.) wegen verwerflicher Quinten. Nach ihm ist die Stelle folgende:



und die verwerflichen Quinten sollen im zweyten und dritten Viertel zwischen Sopran und Alt Statt finden. Ich müsste mich in der That schämen, wenn ich solche Fortschreitungen, die man kaum einem Schüler verzeiht, wirklich gebraucht hätte. Allein die Stelle, welche Hr. Stöpel theils mangelhaft, theils offenbar falsch ausgeschrieben hat, lautet nach dem Originale so:



oder für Hrn. Stöpel noch deutlicher so:



Hiernach treten die Quinten, von welchen die Rede ist, mit dem 3ten und 4ten Viertel des Taktes, aber in ganz verschiedenen Stimmen ein, die erste, a d, zw. Sopran und Tenor oder Alt und Tenor, die zweyte, h e, zw. Sopran und Alt. Wer hat aber noch je zwey stufenweise auf einander folgende Quinten in verschiedenen Stimmen getadelt? Wenn Hr. Stöpel und seine Ohren Quintenfortschreitungen zwischen denselben Stimmen, wie $\frac{\text{cis d} \atop \text{g fis}}{\text{b a} \atop \text{es d}}$ tadellos finden, wenn derselbe die alte Theorie umzustossen oder zu verbessern meint, so mag ich ihm seinen süssen Wahn nicht benehmen, ob ich gleich überzeugt bin, dass er mit seinen Curiositäten nicht viel Proselyten machen wird. Wenn er dagegen, um seiner neuen Lehre bessern Eingang zu verschaffen, das alte Regelwerk, wie er es nennt, verachtet, weil er es nicht versteht, oder gar, um andere zu meistern, falsche Beyspiele unterschiebt, so verdient er dafür vor dem gesammten musikalischen Publikum eine derbe Rüge. —

Erfurt, im September 1825.

M. G. Fischer.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte comp. etc. par Henry Marschner, Directeur de Musique de S. M. le Roi de Saxe. Oeuvr. 33. No. 1. à Leipsic chez Fr. Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

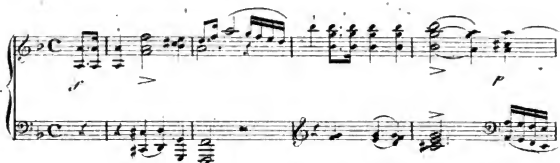
Eine sehr zweckmässige, zugleich wohlerfundene und gut durchgeführte Arbeit, die in vieler Hinsicht beweist, dass es der Verfasser versteht, wie man Schüler zu bilden habe. Namentlich ist das Ganze so gehalten, dass eine gute Lage der Hände und eine richtige Fingersetzung beynahe nothwendig wird, soll das Spiel nicht ganz holprig ausfallen: ein Vorzug, den nicht viele, auch sonst recht hübsche Uebungsstücke aufzuweisen haben. Doch ist dabey keineswegs, wie es bey solchen Rücksichten nur zu leicht geschieht, das Interesse, welches ganz vorzüglich jedes Stück für Anfänger, (die jedoch schon etwas vorgeschritten seyn müssen, um Sonaten vortragen zu können,) darbieten sollte, damit die Liebe zur Kunst nicht bloss durch den zweydeutigen Hebel der Eitelkeit gefördert werde, sondern durch wahrhaftes Gefühl, das nur allein durch gediegene Gaben entwickelt und belebt werden kann. Am vorzüglichsten gilt das Gesagte vom ersten Satze, Allegro, ma non troppo, aus C dur. Das darauf folgende Andantino cantabile sieht, ohne dadurch an Anmuth der Melodie nur das Geringste zu verlieren, zunächst auf tüchtige Tactübung, und zugleich auf gebundene Melodieenführung und schnellkräftigen kurzen Anschlag. Es kommen darin einige für den ersten Anblick störende Druckfehler vor, die aber von dem Lehrer leicht verbessert werden können; p. 6. in der zweyten Klammer von unten ist im dritten Tacte der rechten Hand die erste Note in ein punktirtes Achtel, und p. 7. im ersten Tacte der dritten Klammer wieder in der rechten Hand die erste Figur in Sechzehntel zu verwandeln. Das scherzende Rondo mit eingemischter Menuett schliesst das lobenswerthe Ganze auf die heiterste Weise und giebt besonders dem Spieler Veranlassung, auf Einer Taste den Ton oft wiederholt hören zu lassen, und sich daneben in leichten, nicht zu oft wiederkehrenden Sprüngen zu üben. Man wird aus dieser kurzen Darstellung ersehen, dass das Ganze äusserst zweckmässig in Hinsicht auf Uebung der Finger, und den Gedanken nach sehr gut vom Soliden zum zart Gefühlvollen und von diesem zum Heitern fortschreitet, was eine so natürliche Anlage für eine Sonate ist, dass man sich wundern muss, Aehnliches (denn Gleiches ist weder nöthig noch wünschenswerth) nicht öfter zu finden. Es dringt sich hierbey wieder der Gedanke auf, dass zum Natürlichen weit mehr, als zum Unnatürlichen gehört. Und somit empfehlen wir das Werk Allen, welche durch gute, nicht zu trokkene Studien zu einem tüchtigen Pianofortespiel gelangen wollen, und wünschen dass die zwey andern versprochenen Sonatinen recht bald nachfolgen mögen.
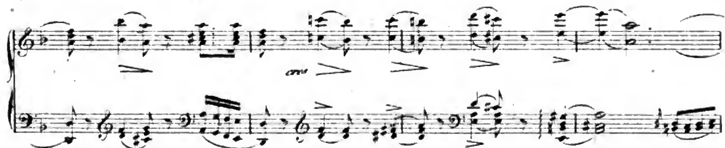
(Hierzu die musikalische Beylage No. IV.)
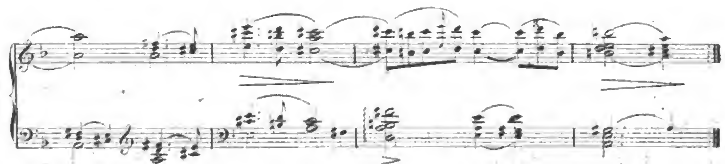
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

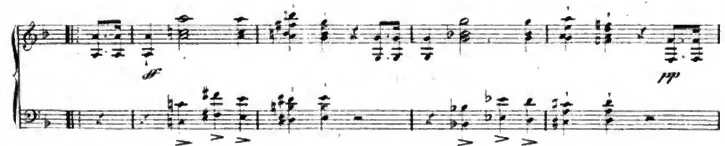
Marche funebre

Composée par Anselme Hüttenbrenner.









cres

f

p

f

con espressione

Trio.

pp

Marcia D. C. senza repetizione.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten October. №. 43. 1825.

Etwas über die Flöte und das Flötenspiel.

Die Flöte, diess alte, immer beliebte Instrument, hat in neuerer Zeit eine so veränderte Gestalt erhalten, dass, wer sie ehedem bliess, hätte er auch damals allgemein für einen Meister gegolten, mit seinem Spiele nun nicht mehr glänzen würde. Mit der alten einklappigen Flöte sind die Schwierigkeiten der neuern Musik, namentlich die der Solo's für die Flöte, nicht mehr zu besiegen, und jedes gebildete Ohr fühlt sogar, dass man auf jenem unvollkommenen Instrumente überhaupt nicht im Stande ist, durchaus rein und in gleichmässiger Tonhöhe zu blasen und den Wechsel von hellen und stumpfen Tönen zu vermeiden. Am meisten zeigt sich die Unvollkommenheit des alten Instruments in Trillern und Passagen. Wenige Triller können darauf richtig, manche gar nicht gemacht werden. Passagen lassen sich auf der einklappigen Flöte wohl in G und D dur hervorbringen, desto missfälliger tritt aber die Unvollkommenheit dieses Instrumentes in den für die Flöte brillanteren und ansprechenderen Dur-Tonarten, E, A, F, B, Es, As, und in den Moll-Tonarten, H, Fis, Cis, G, C, F und anderen hervor. Alle diese und mehre andere Mängel, die hier nicht aufgezählt werden sollen, sind jetzt durch die an der Flöte angebrachten Klappen glücklich besiegt, und wir haben nunmehr ein Instrument, mit welchem wir, wenn wir es zu behandeln verstehen, rein und schön vortragen und die grössten Schwierigkeiten vollkommen überwinden können. Die Fingerordnung, die diese neuere Flöte erfordert, ist natürlicher und daher im Grunde auch leichter, als die frühere zur einklappigen; aber freylich ist nicht zu läugnen, dass viel Studium und anhaltender Fleiss erfordert wird, wenn man Herr dieses Instrumentes werden und es darauf zu einem vorzüglichen Grade von Virtuosität bringen will. Ohne weitläufig zu untersuchen, wie viele Klappen nothwendig sind, um alles zu leisten, was gefordert werden darf, beschränke ich mich hier darauf, eine Flöte von Stephan Koch in Wien, oder eine von W. Liebel in Dresden vorzuschlagen. Letzterer hat lange in Dresden, Berlin und Wien bey den vorzüglichsten Meistern gearbeitet, und zu dem, dass seine Flöten dieselbe Bohrung haben wie die von Koch, so sind sie desswegen besonders zu empfehlen, weil sie im Aeussern mit mehr Accuratesse und Eleganz gearbeitet sind als die Wiener. Die Flöte muss von Buchsbaum-Holz, am Kopfstücke mit einen Auszuge zur Stimmung, am Mittelstücke mit c, b und gis-, am Herzstücke mit doppelt f- und am Fussstücke mit dis, cis, c und h-Klappen versehen seyn. — Langes Studium und vielfältige Erfahrungen haben mich überzeugt, dass diese Flöten den Vorzug vor allen anderen verdienen. Die in England und Frankreich gearbeiteten Flöten sind von einer so engen Bohrung, dass die Töne in den höheren Octaven sehr leicht, die in den tieferen aber nur schlecht und unvollkommen angegeben werden können, was sich auch aus den Compositionen, welche dort für die Flöte erscheinen, erkennen lässt; denn diese sind fast nur auf die höheren Töne berechnet. Die früher so berühmten Flöten von Griessling und Schlott in Berlin, Kirst in Potsdam, Grenser in Dresden u. a. m. sind das Gegentheil von den eben genannten; sie haben durch ihre weite Bohrung eine sehr gute Tiefe, aber eine Höhe, welche nie mit Sicherheit anzublasen ist, wogegen die oben empfohlenen von Koch und Liebel in jeder Hinsicht nichts zu wünschen übrig lassen. Den Buchsbaum ziehe ich dem Ebenholze desswegen vor, weil, je weicher das Holz, desto angenehmer und zarter der Ton ist. Dabey leidet eine gute Buchsbaum-Flöte die Anwendung der erforderlichen Kraft sehr wohl, ohne dass man zu fürchten braucht, sie zu überblasen;

nur muss man nicht Clarinetten- und Trompeten-Töne von ihr verlangen, die der Flöte überhaupt fremd sind. Die Buchsbaum-Flöte ist daher für den Solospieler wie für den Ripienisten völlig genügend und beyden vor andern zu empfehlen. Die harten Ebenholz-Flöten geben einen glasartigen, schneidenden Ton, und werden daher nur von denjenigen vorgezogen, welche weniger auf accentuirtes und ausdruckvolles Spiel ihr Streben richten, und ihren Ton in immer gleichbleibender Stärke gebrauchen, im Adagio wie im Allegro, in gesangreichen, wie in Bravour-Partieen. Die vorgeschlagenen Klappen sind die wesentlich nothwendigen: mehre würden überflüssig und dem Instrumente nachtheilig seyn, indem durch zu viele Löcherbohrungen der Ton leicht gehemmt werden könnte. Auch die vorgeschlagene H-Klappe wäre am Fussstücke sehr leicht zu entbehren, trüge nicht diese kleine Verlängerung der Flöte wesentlich zu einer bessern Höhe bey. Die vor einigen Jahren in Wien noch angewandten Klappen für die tiefen Töne b, a, gis, g, sind höchst überflüssig, da diese Töne ohnehin nicht mehr im Bereiche der Flöte liegen, und durch die bedeutende Verlängerung des Instruments die rechte Hand zu sehr beschwert wird, wodurch die Fertigkeit der Finger leiden muss. Die einklappige Flöte ist jetzt auch im Orchester weniger brauchbar, da das Accompagnement mancher neueren Oper mehr Schwierigkeiten hat, als die früheren Solo's von Hoffmeister, Dulon, A. E. Müller u. a. —

Die wenigsten Flötenspieler wissen ihr Instrument recht zusammen zu fügen, und doch hat diess grösseren Einfluss auf Haltung, Ansatz und das Spiel selbst, als man wohl denken sollte. Wer, wie fast alle thun, das Mundstück so an die Flöte setzt, dass das Mundloch zu weit einwärts zu stehen kommt, kann nie einen vollen, schönen, biegsamen Ton hervorbringen; sein Ton wird dünn, schneidend und ohne Kraft seyn, nicht singen, sondern winseln. Viele — ich weiss es gar wohl — halten diess Gewinsel für zärtlich und schön; allein wie man von einem guten Sänger fordert, dass seine Stimme Bruststimme sey und Metall habe, eben so wird man auch von dem Flötenspieler fordern, dass sein Ton der schönen Menschenstimme so nahe komme, als die Natur seines Instruments es zulässt: diess wird aber nur alsdann der Fall seyn, wenn er einen runden, biegsamen und kraftvollen Ton hervorzubringen im Stande ist. Diesen volleren, grossartigeren Ton wird aber kein Bläser gewinnen, welcher sich gewöhnt hat, mit weiter einwärts gekehrtem Mundloche zu spielen; und will er bey solchem Ansatze seinen Ton verstärken, so wird dieser stets unrein, und der Spieler nicht fähig seyn, ein Cantabile mit gehörigem Portamento vorzutragen, wesshalb die meisten unserer Flötenbläser sich durch jenen dünnen Ton ein zu einförmiges Spiel angewöhnen, welches dem einer Flöten-Uhr ähnlich ist, und zwar für das erste Mal recht angenehm klingt, aber auf längere Zeit langweilt. Die beste Methode ist unstreitig, das Mundloch mit den Lippen halb zu bedecken und sich eine feste, unveränderte Lage anzueignen. So wird der Bläser immer seinen Ton beherrschen und mit gleicher Leichtigkeit sowohl jede Nuance im Cantabile als auch jede Bravourstelle ausführen können, und dadurch seinem Spiele mehr Mannigfaltigkeit und Interesse verschaffen. Der Anfänger wird bey diesem Ansatz allerdings mehr Schwierigkeiten finden, einen schönen Ton zu gewinnen. Doch lasse er sich dadurch nicht abschrecken: Fleiss und Beharrlichkeit und tägliches Blasen der Scala, mit Steigen und Fallen des Tones, wird ihn zum gewünschten Ziele führen. Man wende nicht ein, der schöne Ton sey blosse Naturgabe. Diess ist nur in so fern wahr, als man freylich angeborne Eigenschaften, als eine gute Brust und Kehle, wohlgebaute Lippen, einen richtigen Bau der Zähne und des Gaumens voraussetzen muss; allein gesetzt, dem Spieler fehle von Natur auch keines von allen diesen Erfordernissen, so werden ihm diese doch wenig helfen, wenn er nicht die rechte Methode hat. In der rechten Methode aber ist Haltung und Ansatz das Erste; denn hier ist der Weg, den man bey vielem Talente zur Kunst vor allem gar leicht verfehlen kann. Sollte ich darüber schreiben und zuverlässige allgemeine Regeln aufstellen, so würde ich in der That sehr verlegen seyn; denn es würde meinen Urtheilen über den guten Ton, wie allen Geschmacksurtheilen gehen; sie würden von vielen nicht anerkannt werden.

Nebst einem guten Ton ist wohl der richtige Gebrauch der Zunge das Wesentlichste, worauf der Flötenspieler sein Augenmerk zu richten hat. Die beste Sprache auf der Flöte kann nicht anders als einfach seyn, weil eine allzukünstlich zusammengesetzte ohnfehlbar einen erkünstelten, buntscheckigen Vortrag veranlassen würde; aus diesem Grunde bin ich der sogenannten Doppelzunge durchaus abgeneigt und em-

pfehle allen meinen Schülern nur die einfache Zunge. Der Spieler, welcher diese recht in seiner Gewalt hat, wird alle Stricharten der Violine zu copiren im Stande seyn, und dadurch seinem Spiel eine Mannigfaltigkeit geben, welche stets Interesse erregen wird. Zwar erfordert die einfache Zunge einen besondern Fleiss, doch habe ich bisher die Freude gehabt, es alle, denen ich den Gebrauch derselben angerathen habe, bey anhaltendem Studium zu einer ausgezeichneten Fertigkeit bringen zu sehen.

Dresden, im October 1825.

A. B. Fürstenau.

NACHRICHTEN.

Mailand. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Palermo. Teatro Carolino.* Der aus diesen Blättern bekannte Componist Donizzetti aus Bergamo ist seit letztem Frühjahre bey diesem Theater angestellt. Als der Statthalter von Sicilien in der zweyten Hälfte des July nach Neapel kam, componirte Hr. D. in wenigen Stunden aus dem Stegreif eine kleine Cantate, welche mit Beyfall aufgenommen wurde. Darauf gab man die Farse *Il Trionfo della Musica*, in welcher Mad. Ferron, ungeachtet ihrer fortwährenden Unpässlichkeit, mit den Variationen nicht missfiel; zuletzt einen Akt aus *Matrimonio segreto*. Die Gesellschaft ist die vom vorigen Frühjahre.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die bereits erwähnte Aufführung des *Maometto* fand eine kalte Aufnahme. Hr. Pacini ist wieder auferstanden. Am 6. July gab man von ihm eine neue Operette, *Amazilia* betitelt, die fiasco machte, aber, nach dem Mailänder *Corriere della dame*, nachher gefallen haben soll. Von demselben Componisten wurde auch am 17. July eine neue Cantate, bey Gelegenheit der Rückkunft des kais. Hofes aus Mailand, gegeben. Nachher verunglückte die ältere Oper *Didone* von Mercadante. *Teatro Fondo.* Die Unger machte furore in Guglielmi's Opera buffa: *Amore vince tutto.* „Das ist eine Prima Donna (sagt ein öffentliches Blatt) nach dem Ideale der komischen Oper. Ihre schöne Stimme, ihre verständige Gesangmethode, verbunden mit einem seelenvollen Ausdruck und einer ungezwungenen Action, erwarben ihr den wärmsten, immer wachsenden Beyfall, und zu Ende der Oper wurde sie unter allgemeinen Acclamationen auf die Scene gerufen. Können wir uns schmeicheln, die komische Oper wieder einmal auf ihrem wahren guten Wege zu sehen?" — „In Rossini's *Barbiere di Seviglia,*" heisst es weiter, „gurgelte die Fodor zum Erstaunen mit ihrer wunderbaren Drehorgel und gewöhnlichen Meisterschaft die Cavatina und das Duett. Lablache war unvergleichlich." *Teatro nuovo.* Die Francesca Pär debütirte in der Rolle der Griselda in der Oper gleiches Namens mit Beyfall. Der Tenorist Angelo Quadri, welcher zum ersten Mal das Theater betrat, fand ebenfalls eine gute Aufnahme; man lobt an ihm eine schöne, starke, geläufige Stimme und gute Action.

Rom. Man sagt, dass Hr. Barbaja nach Beendigung des Anno santo, aber bloss für künftigen Karneval, die hiesigen Operntheater in Pacht genommen habe, was jedoch Einige sehr bezweifeln.

Bologna. Zu der in dem letzten Berichte enthaltenen kurzen Anzeige, von dem am 12. May d. J. erfolgten Tode des P. Mattei, welcher auch öffentlicher Lehrer des Contrapunkts am hiesigen musikalischen Lyceum war, verdient noch folgendes nachgetragen zu werden. Sein Leichenbegängniss, welches 30 Tage nachher, den 11. Juny, in der Kirche S. Giacomo maggiore Statt hatte, war eins der glänzendsten und prachtvollsten der neueren Zeit. Ueber der Hauptpforte der Kirche befand sich folgende Inschrift:

STANISLAO MATTEIO SAC
QUI FUIT EX ORD FRATRUM FRANCISCALIUM ARATRORUM
MAGISTRO LYCEI MUSICI
EXIMIA IN MODULIS CONCENTUUM SACROR EDENDIS PRAESTANTIA
PLERORUMQUE COETUUM SYMPHONIACORUM COOPTATIONIBUS
MAXIMORUM PRINCIPUM EPISTULIS ET INVITATIONIB ITERATIS
PER EUROPAM CLARISSIMO
FRANCISCUS BEVILAQUA AREOSTUS MARCH SENATOR
ET CONSILIUM XXXXVIII VIRORUM CIVITATI ADMINISTRANDAE
VIRO DE PATRIAE GLORIA DEQUE MUSICES STUDIOSORUM PROGRESSU
IN EXEMPLUM MERITO
DIE AB EXCESSU EJUS TRIGESIMA
SODALIBUS ET ALUMNIS
LUGUBRES CANTUS EXISTIMATIONIS GRATIQ ANIMI ERGO
JUSTA FUNEBRIA [PACIENTIBUS

Ueber den beyden Seitenpforten befanden sich ebenfalls Inschriften. In der Kirche waren alle Altäre und die Wände mit zahlreichen Kerzen erleuchtet. In der Mitte befand sich ein grandioses Mausoleum mit Kandelabern, passenden Emblemen und Inschriften an den vier Seiten des Gestelles. Das von Hrn. Giuseppe Pilotti, einem Schüler des Verewigten, für diese Feyer componirte, wie man sagt, sehr gelungene *Requiem* wurde unter Leitung des Orchester-Directors Ignazio Parisini mit der grössten Genauigkeit von den Zöglingen des Liceo musicale vorgetragen. Der Zulauf zu der Feyerlichkeit war gross.

Bologna rechnet es dem Verstorbenen zum besondern Verdienst an, dass er die ihm vom Auslande angetragenen, mitunter sehr einträglichen Kapellmeisterstellen stets abgelehnt und lieber seiner Vaterstadt nützen gewollt hat.

Hr. Andrea Nancini, Kapellmeister zu Urbino und Schüler des hiessigen Liceo musicale, componirte ebenfalls ein *Requiem* zum Andenken seines Lehrers, welches in der Chiesa de' RR. PP. Minori Conventuali der genannten Stadt mit besonderer Feyerlichkeit aufgeführt wurde.

Turin. Teatro Angennes. La Festa della riconoscenza, neue Oper von Hrn. Grazioli, gefiel: in ihr Dem. Elena Otto, von Turin gebürtig, welche zum ersten Male das Theater betrat.

Sinigaglia. Während der diessjährigen Messe gab man Rossini's *Semiramis* mit Beyfall, am 3. Aug. zum Benefiz der Lorenzani, welche an diesem Tage mit dem Tenoristen Gentili zwischen beyden Akten ein Duett aus Meyerbeer's *Crociato* mit stürmischem Beyfall vortrug.

Brescia. Auch hier wurde zur Messzeit *Semiramis*, aber nicht gut, gegeben. Die auch im Auslande bekannte Sängerin Gentile Borgondio debütirte vorher im *Tancredi* und fand in ihrer Vaterstadt eine glänzende Aufnahme.

Livorno. Von dem ganz unbekannten Neapolitaner Tenoristen Antonio Piacenti, der hier in der *Donna del lago* debütirte, sagt ein öffentliches Blatt: „schöner Wuchs, angenehme Physiognomie, starke reine Bruststimme von unbeschreiblichem Umfange; er kann einst ein Nozzari und Crivelli werden."

Bergamo. Bey Anwesenheit des östr. kais. Hofes hatten die Zöglinge des hiesigen musikalischen Instituts die Ehre, sich vor demselben zu produciren. Der Kaiser bezeugte dem Kapellmeister Mayr mehrmalen seine allerhöchste Zufriedenheit mit folgenden Worten: „questo istituto fà onore al vostro paese" (dieses Institut macht ihrer Stadt Ehre). — Während der diessjährigen Messe gab man die Oper *Moctar* von Hrn. Tadolini, welche im Frühling des vorigen Jahres zum ersten Male in Bologna gegeben wurde, nach einer neuern Umarbeitung des Componisten. Wie verlautet, haben nur wenige Stücke gefallen.

Udine. Eine gewisse Rosa Brunelli, Contraltistin, welche hier in der *Gazza ladra* zum zweyten Male das Theater betrat, soll gute Anlagen besitzen.

Was noch von Bologna und mehren grösseren und kleineren Städten Italiens aus dieser Stagione zu sagen wäre, lohnt nicht der Mühe: Rossini und wieder Rossini und abermals Rossini! Von seinen Opern werden ungefähr 10: *Semiramis, Cenerentola, Barbiere di Seviglia* am häufigsten, *Mosé, Otello, Riciardo, Gazza ladra, Donna del lago, Tancredi, Turco in Italia* minder häufig gegeben; *Elisabetta, Torvaldo, Eduardo* kommen noch seltener an die Reihe, und alle übrigen fast nie oder gar nicht. *Semiramis* wird von den meisten Artikelfabrikanten in den Himmel erhoben und als Magazin musikalischer Wissenschaft aufgestellt.

Herbststagione. Mailand. Da in der Scala Verbesserungen mit der Scene vorgenommen werden, so setzt man die Spektakel bis zu künftigem Karneval in der Canobbiana fort. Die Sänger sind noch immer beynahe dieselben, und, den einzigen Tenoristen Verger ausgenommen, ist die ganze Gesellschaft nichts weniger als gut zu nennen. Am 16. August begann diese Stagione mit Mercadante's *Elisa e Claudio*, welche Oper aber durch die Sänger verunglückte (Hr. Benetti distonirte unerträglich); darauf wiederholte man Pacini's *Gioventù di Enrico V.*, und um der Zuhörer Langeweile aufs äusserste zu treiben, gab man mehre Tage hindurch die *Cenerentola*, endlich aber den 6ten dieses die neue Opera buffa: *gli Avventurieri* von Hrn. Cordella *), welche von zahlreichen Freunden mit

*) Giacomo Cordella, geboren zu Neapel den 25. July 1786, erlernte den Contrapunkt bey Fenaroli, und setzte sodann seine Musikstudien unter Paisiello fort. Im achtzehnten Jahre componirte er eine Cantata sacra: *la Vittoria dell' Arca contro Gerico* betitelt; sodann im Karneval 1805 für's Theater S. Mosé in Venedig die Farse: *il Ciarlatano*, die furore machte und auch zu Mailand, Turin, Padua und in Holland gegeben wurde. In den Jahren 1807 — 1818 in Neapel für das T. nuovo die Farse: *l'Isola incantata*, für das T. San Carlo die ernsthafte Oper *Annibale in Capua*, für das T. de' Fiorentini, die beyden Opere buffe: *Una folia* und *l'Avaro*, nebst der Farse: *l'Azzardo fortunato;* Im J. 1819 für's Teatro Valle in Rom: *il Contracambio;* 1820, für's T. nuovo in Neapel: *lo Scaltro milantatore;* 1821, für's Theater Argentina in Rom: *lo Sposo di provincia:* sämmtlich opere buffe. 1823 zu Neapel für das T. Fondo die Farse: *il castello degli Invalidi;* 1824 ebendaselbst, für das T. nuovo, die opera buffa: *il Frenetico per amore.* 1825 für Venedig (T. Fenice) die ernsthafte Oper: *Alcibiade;* für Mailand die eben erwähnte Opera buffa: *gli Avventurieri.* Fast alle genannten komischen Opern fanden sehr gute Aufnahme, und einige wurden auch in anderen italienischen Städten und in Barcelona gegeben. Die *Follia* machte furore.

Beyfall aufgenommen wurde; die übrigen schwiegen, um die *Cenerentola* los zu werden; der Componist wurde auch, trotz der mittelmässigen Aufführung von Seiten der Sänger, die ersten drey Abende auf die Scene gerufen. Die Musik dieser Oper enthält hier und da, ohne eben auf Neuheit und reiche Phantasie Anspruch zu machen, manches lobenswerthe im Gesang und in der Instrumentation; letztere ist freylich öfters überladen. Hr. Cordella gehört überhaupt, wiewohl ihn die Meisten zum Rossinianer stempeln, zur ältern italienischen Schule, und wenn er einige Crescendo's im neueren Geschmacke und dgl. schöne Sachen hören lässt, so thut er es wahrscheinlich, um dem Zeitgeiste zu huldigen. Im ersten Finale der genannten Oper, welches mit dem des *Don Juan* einige Aehnlichkeit hat, erinnert der Componist zuweilen an Mozart, was aber nur ein sehr aufmerksames und geübtes Ohr bemerken kann.

Neapel den 3. September. Den 28. v. M. sang Mad. Fodor, vor ihrer Abreise nach Paris, zum letzten Male in Rossini's *Inganno felice.* Sie fand starken Beyfall und wurde zuletzt auf die Scene gerufen. — Man sagt, dass Rossini seine Musik zur Operette *Viaggio a Rheims,* die er verwichenes Frühjahr in Paris componirte, für die Worte der älteren Farse *il Matrimonio per concorso* eingerichtet habe, welche künftigen November auf dem hiesigen grossen Theater S. Carlo gegeben werden soll.

Literarische Notizen. Ferario (Giuseppe): Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto, e della declamazione sull' uomo, Dissertazione. Milano, da Placido Maria Visaj, 1825. 88 *S. in* 12. Ist in einem gedrängten und lebhaften Style geschrieben, und des Verfassers Dissertation zu Erlangung der medicinischen Doctorwürde in Pavia. In Betreff der Anwendung der Musik in Nervenkrankheiten, liesst man S. 41—43. ein interessantes Beyspiel von einer 17jährigen wahnsinnigen Bäuerin, die im April d. J. in das klinische Universitätsinstitut zu Mailand gebracht wurde, und bey welcher das Guitarrespiel mächtig zur gänzlichen Herstellung beytrug.

Mirecki (Francesco): Trattato intorno agli istrumenti ed all' istrumentazione. Milano, presso Gio. Ricordi (1825). 20 S. Stich in Querfol. Der Verfasser (ein Pole, derselbe, von dem im letzten Karneval eine neue Oper in Genua verunglückte) liefert hier, laut der Vorrede „ohne alle Prätension" den angehenden Componisten einen Leitfaden auf den verwickelten Wegen der Harmonie; hier (heisst es) werden sie lernen, wie man die Instrumente behandeln und mit Effect anwenden soll; übrigens habe er bey Ausarbeitung seines Werkes mehre Künstler zu Rath gezogen, unter andern auch die Herren Merighi, Rabboni, Iwon, Corrado, Belloli (nämlich den Violoncellisten, Flötisten, Hoboisten, Clarinettisten und Hornisten in der Scala). — In einem Tractate über die Instrumente und die Instrumentation erwartet man doch einiges über die Geschichte der Instrumente, ihren Bau, ihre akustische und ästhetische Beschaffenheit, ihre Eintheilung, ihre Vervollkommnungen u. s. w. zu lesen: allein von alledem ist hier keine Rede. Belehrungen über das Pianoforte, die Orgel, Guitarre, Mandoline, Harmonica u. a. m. fehlen gänzlich. Dafür werden aber die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente durchgegangen, deren Umfang (theils unrichtig), gute und leichte, schlechte und schwere, dumpfe Note (mangelhaft), nebst einigen Arpeggien, Passagen angegeben, und meist mit wenigen Zeilen abgethan. Auf der 7ten Seite liesst man unter der nämlichen Rubrik *Corno inglese o Corno bassetto* (als wenn Englischhorn und Bassethorn dasselbe wäre); dieses göttliche Instrument habe einen Umfang vom kleinen f bis zum zweygestrichenen b. Zum Schlusse folgen auf ungefähr einer Seite einzelne Betrachtungen über alle Orchesterinstrumente. Den Bogeninstrumenten schenkt der Verfasser anderthalb Zeilen, der Flöte eben soviel; erstere bilden die beste Quartettbegleitung, letztere trägt die Cantilene in der Octave vor u. s. w. Das ist nun ein Tractat über die Instrumente und die Instrumentation! —

Wien. Musikalisches Tagebuch von den Monaten August und September. Am 5ten August: im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Evakathel und Schnudi,* oder *Die Belage-*

Ueberhaupt ist Hr. Cordella, der es sich auch zum besondern Studium machte, die Stimme gut am Clavier zu begleiten, mehr zum Buffostyl geeignet, und daher in seinen komischen Opern weit glücklicher als in den ernsthaften. Ausser seinen Opern hat er eine grosse Menge Messen, Vespern, Motetten, ein Te Deum mit zwey obligaten Chören, mehre Duettini di camera für Sopran und Tenor, auch einzelne Arien, namentlich eine, die in Weigl's *Amor marinaro* eingelegt wurde, componirt.

(Aus dem von Hrn. Cordella dem Ref. Dictirten übersetzt.)

rung von Ypsilon, Carricatur-Oper in zwey Akten von Perinet, mit Musik von Wenzel Müller. Die Direction der genannten Bühne ist durch die fortwährende Unfähigkeit ihres Factotums, des Komikers Raymund, gleichsam gelähmt. Die Verzweiflung greift zuweilen nach excentrischen Mitteln; ein solches war wohl der misslungene Versuch, einen alten, längstvergessenen Ladenhüter, wie diese einem verflossenen Jahrhundert angehörige *Evakathel*, wieder ins Leben zu rufen. Man lacht zwar immer gern, allein die Zeit ändert und modelt alles um, und am wenigsten darf der Posse der Reiz der Neuheit fehlen.

Am 18ten, im Josephstädtertheater: *Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche*, komische Pantomime von Hrn. Occioni; Musik von Kapellmeister Volkert. Eine wahre Bagatelle. Eitel Flick- und Stückwerk.

Am 19ten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Tischl, deck dich!* locales Zauberspiel in zwey Akten von Adolph Bäuerle; Musik von Wenzel Müller. Abermals eine Schattengestalt, die, kaum noch recht wahrgenommen, auch schon wieder verschwand.

Im Theater an der Wien eröffnete Hr. Carl aus München seine Gastvorstellungen mit *den Räubern auf dem Culmerberg*. Er hat nämlich diese Bühne für die nächsten zwey Monate gepachtet und seine Gesellschaft vom Isarthortheater hieher geführt; die brod- und gehaltlosen Mitglieder der vorigen Entreprise müssen indessen feyern oder Wien verlassen, wenn sie nicht so glücklich sind, ihre Talente für einen Bettelsold dem neuen Director zu verkaufen. Dieser verspricht, laut Prospectus, ein Théatre des varietés im edleren Sinne: das romantische Schauspiel, das Drama und das feine Lustspiel sollen mit der Local-Posse in bunter Reihe abwechseln; Oper und Ballet sind ausgeschlossen. Der ersten Vorstellung, die nach einer so langen Unterbrechung sehr besucht war, schickte man einen schlauen Prolog voran, welcher das gutmüthige Wiener Völkchen auf seiner schwächsten Seite angriff, indem er ihm viel von Huld, Nachsicht, Kunstsinn, Vaterlandsliebe (Hr. Carl ist ein Eingeborner!), rastlosem Eifer, ewiger Dankbarkeit, Grossmuth gegen Fremde, anspruchloser Bescheidenheit, vertrauungsvoller Hoffnung, Thränen der Rührung etc. vorschwatzte. Die Zwischenzeit des Umkleidens sollte, nach Verheissung, durch beliebte Musikstücke ausgefüllt werden. Wir erkannten die Ouverturen zu *Semiramis* und *Ser-Marcantonio*, von einem schwach besetzten Orchester kraftlos vorgetragen, und entstellt durch die Lücken, welche die fehlenden Instrumente machten. Am Schlusse des Stückes, welches, obgleich früher schon besser gegeben, doch im Ganzen gut zusammenging, wurde sogar als Zugabe ein spannenlanger Chorus abgesungen. Das Publikum übte Gastfreundschaft und war im hohen Grade tolerant. Die öffentlichen Urtheile darüber — wie der böse Leumund meint, durch Freybillets gewonnen — finden alles ganz vortrefflich; die Patrioten schimpfen aus vollem Halse; die gemässigte Partey hält's mit dem Spruch: „Neue Besen fegen gut;" die jungen Herren freuen sich über die neuen Gesichter, und die Bedächtigen rufen: Finem lauda! Die Zeit wird entscheiden, wer Recht hat. Für den Fall, dass die Speculation nicht mehr rentirt, ist bereits im Pachtcontracte gesorgt, denn dieser kann von drey zu drey Tagen gekündet werden.

Am 20sten, im Josephstädtertheater: *Der Freyschütz*. Also dort hinaus muss man wandern, um in dem sonst an Musik so überreichen Wien endlich wieder einmal eine Oper zu hören! Das Unterste wird nach Oben gekehrt. Die kleinste Bühne der grossen Kaiserstadt wagt sich an Webers Meisterwerk, und das Wagstück gelingt. Hr. Hensler hat schon durch das allgemeine Bedürfniss halb gewonnenes Spiel; wenn beschränkte Kräfte mit wahrer Uebereinstimmung zusammen wirken, so verdient schon der gute Wille gerechte Anerkennung, um so mehr eine Kunstleistung, welche jede Erwartung übertraf. Schon die Ouverture, fleissig eingeübt und feurig vorgetragen, riss zur Begeisterung hin, so dass sie wiederholt werden musste; alle folgenden Musikstücke, ohne Ausnahme, theilten den Jubelbeyfall. Dem. Heckermann war in jeder Hinsicht eine liebliche Agathe; Mad. Dunst (Aennchen), die Herren Huber (Cuno), Kreiner (Max), Dunst (Caspar) sparten weder Fleiss noch Mühe; das Orchester und die Chöre schienen neu beseelt von der ergreifenden Tondichtung; die Scenerie in der Wolfsschlucht ging höchst prompt zusammen und gereicht dem Erfindungsgeiste des Maschinisten zur wahren Ehre.

Am 23sten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Der goldene Fächer*, oder: *Harlequin als Schmetterling*, grosse Zauberpantomime von Rainoldi, mit Musik von Volkert, und: *Antonius und Cleopatra*, Posse von A. von Kotzebue,

die Musik ein Quodlibet aus mehren beliebten Opern.— Mag mit ähnlichen Ephemeren vorübergehen!

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Die Schweizerfamilie.* Dass dieser sentimentale Stoff dem hiesigen Publikum weniger zusagen würde, als der volksthümliche *Freyschütz*, war allerdings vorauszusehen; dennoch ist jene Oper, worin besonders Dem. Heckermann als Emmeline glänzte, eine wahre Bereicherung des Repertoires, und wird fortwährend gern gesehen werden.

Am 28sten, ebendaselbst: *Der Bär und das Kind*, Melodram, mit Musik von Gläser; neu in die Scene gesetzt. Wurde den Gallerien als Sonntagsleckerbissen aufgetischt, und schien den Gästen zu behagen.

Am 31sten, im Theater an der Wien: *Fausts Mantel*, oder: *Staberl in floribus*, Zauberspiel in drey Aufzügen, mit Musik, d. h: es wurden von einer Hand voll Choristen etliche lustige Melodieen im $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tact, und von Hrn. Carl komische Verse auf die Melodie: Schöne Minka halb declamirt, halb abgesungen. Uebrigens ist Hrn. Bäuerle's Posse ganz dieselbe, wie wir sie seit Jahren aus der Leopoldstadt kennen; nur *die Fledermaus* hat sich in den von Hrn. Carl auch im Auslande zu einer gewissen Celebrität gebrachten *Staberl* verwandelt.

Am 1sten September, im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Das Gespenst auf der Bastey.* — *Raymunds* Suppleant, Hr. Lang zog sich mit Ehren aus der Affaire. Das Ganze ist aber doch allzuverbraucht.

Am 3ten, im Josephstädtertheater: *Joko, der brasilianische Affe*, Schauspiel mit Gesang und Tanz in zwey Akten, dem französischen Drama gleiches Namens frey nachgebildet von Carl Meisl; Musik von Hrn. Platzer. — Uns ist nur die gewaltig sentimentale, hyperromantische Novelle bekannt; der Modellirer glaubte vermuthlich, seinen Stoff durch locale Spässe zu würzen; er hat ihn aber versalzen. Der menschenfreundliche, wohlthätige, grossherzige Pavian ist verblichen und unter Schlangengezisch zur Ruhe gebracht worden. Was die Musik betrifft, so begegneten uns lauter alte Bekannte.

Am 10ten, im Theater an der Wien: *Der Kampf mit dem Drachen*, historisch-romantisches Schauspiel in vier Aufzügen; nach Schillers Ballade und Vertots historischen Annalen, von Cäsar Max Heigel; Musik von Röth, königl. bayerischem Hofmusikus (letztere höchst unbedeutend); Zwischensymphonieen, nebst zwey Chören der Rhodiser Ritter. Wahrscheinlich versprach sich der Unternehmer von diesem Schaustücke grosse pecuniäre Vortheile; allein der Erfolg war nichts weniger als günstig, wiewohl der greuliche Lindwurm (ein Erbstück aus der *Palmyra*) im Angesichte der Zuschauer zu Pferde und mit Beyhülfe eines Bullenbeisserpaares erlegt wurde.

Am 12ten, im Josephstädtertheater: *Die Glocke*, Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen; Musik von Léon de Saint Lubin. — Nicht Schillers *Glocke*, sondern ein klangloser, verunglückter Guss. Das Machwerk ertönte nur einmal, und nimmer wieder; es zersprang so wie es aus der Form kam.

Am 15ten, im Leopoldstädtertheater: *Der lustige Fritz*; und

am 16ten, ebenfalls auf dieser Bühne: *Johann von Wieselburg*; zwey alte, neu in die Scene gesetzte Stücke, welche einst ihre Schuldigkeit thaten, gegenwärtig aber die Jugendblüthe abgestreift haben und ein runzelvolles Antlitz weisen. Man sollte dergleichen emeritirte Veteranen auf ihren Lorbeern ruhen lassen.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: *Die Krähwinkler in der Residenz*, Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, als Fortsetzung der beliebten *Menagerie* und *optischen Zimmerreise*; Musik von Kapellmeister Gläser; zum Vortheil des Hrn. Regisseur Hopp, welcher als Gerichtsdiener Wenzel Przaprzieprziprzek durch den ihm so ganz mundrechten böhmisch-deutschen Dialekt seine Gönner noch mehr amusirt haben würde, wenn das angewandte Mittel nicht ein schon gar zu oft aufgewärmter Scherz wäre, der nunmehr seinen Zweck zu verfehlen beginnt. Indessen sprach das Ganze (wiewohl nichts als eine dürftige Veränderung eines zum Gassenhauer herabgesunkenen Thema's) noch so ziemlich an, wozu einige Localitäten — der Prater mit seinen zahlreichen Volksbelustigungen, das Innere dieser Bühne, im verjüngten Maassstabe vorgestellt — vielleicht das Meiste beytrugen. Die Musik ist für die Menge. In dem darin vorkommenden Concerte haben Dem. Heckermann und Hr. Kreiner das grosse Duett aus Rossini's *Armida* zum Besten gegeben. Wer dieses effekt- und melodieenreiche Tonstück nicht von einer Colbran, Fodor, Schütz und Sonntag, von einem David, Rubini, Jäger und Haizinger gehört hatte, konnte hier befriediget werden. —

Am 19ten, im Theater an der Wien:

Der Kopf von Eisen, oder: *der Flüchtling*, Schauspiel in drey Aufzügen, nach dem Französischen von Carl Schall; Musik von Riotte. Ist schon vor geraumer Zeit unter einem andern Titel über die Breter gegangen, ohne eine Sehnsucht nach seinem Wiedererscheinen zu hinterlassen. Die winzigen Chöre erinnern recht lebhaft an die gerade in den Chören einst so ausgezeichneten Kunstleistungen dieser Bühne. — Die Carl'sche Gesellschaft hat mit diesem Tage die erste Hälfte ihrer Gastspiele beendigt; bis jetzt sind alle ihre Vorstellungen ernsten Inhaltes durchgefallen, und nur die Burlesken, wie Staberl, haben angezogen: ein warnender Fingerzeig, wie weit die vorhandenen Kräfte ausreichen.

Am 21sten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Die Pagen*, oder: *die unbekannte Braut*, komische Pantomime von Hrn. Rainoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern; und

am 22sten, ebendaselbst: die Reprise einer andern beliebten mimischen Vorstellung: *Scheintodt, Spadifankerl und Schildwache auf einem Posten*, oder: *die furchtsamen Streichmacher*; Musik von Kapellmeister Volkert.

Am 23sten, im Theater an der Wien: *Das Abentheuer im Guadarama-Gebirge*, Arabeske von Cäsar Max Heigel; die Zwischenmusiken von Hrn. Röth; mehre Scenen, hauptsächlich aber das Finale, vom Publikum mit so schneidenden Dissonanzen begleitet, dass das Ganze sich nicht wieder hervorgewagt hat.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *Gisperl und Fisperl*, oder: *Alle Minuten etwas Anderes!* Parodie der Zauberspiele, in drey Aufzügen, von Adolph Bäuerle; Musik von Drechsler. Zur Verständlichkeit der beyden Provinzialismen des Titels diene norddeutschen Lesern folgende Erläuterung: unter Gisperl versteht man einen albernen, bornirten Jungen; Fisperl nennt man eine schnippische, naseweise Dirne. Somit kann man sich die Hebel des Stückes vorstellen, und es genüge hinzuzufügen, dass das Publikum Unterhaltung fand und fleissig zum Besuche wiederkehrt. Die Musik ist unschuldig daran.

Miscellen. Bey der diessjährigen Prüfung des Conservatoriums haben sich folgende Zöglinge rühmlichst ausgezeichnet: auf der Violine: Hr. Ernst, in Variationen von Mayseder; auf der Hoboe: Hr. Uhlmann, in Variationen von Vogel (?) — auf dem Fagotte: Hr. Eisler, in Variationen von Kummer; — auf der Flöte: Hr. Hirsch, in einem Rondeau von Romberg; — auf der Clarinette: Hr. Herzog, in einem Concertino von Carl Maria v. Weber. Von den Schülerinnen Tewils und Emmering wurde ein Duo aus Rossini's *Bianca und Falliero*, von der Gesammtmasse der Soprane und Alte ein Vocalchor von Eybler, und von den Instrumental-Eleven die Ouverturen zur Zauberflöte, und zum Nachtlager in Granada (von Umlauf) wahrhaft beyfallswerth ausgeführt. Wenige Tage früher fand in Gegenwart des Protector's dieser vaterländischen Lehranstalt, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich, eine kleine Vor-Prüfung Statt, bey welcher dieselben Hauptsätze vorgetragen wurden und mit deren Resultaten der erlauchte Kunstfreund in einem sehr schmeichelhaften Schreiben an den Präses-Stellvertreter, Hrn. Hofrath von Kiesewetter, die vollste Zufriedenheit äusserte.

Kurze Anzeige.

Cotillon à la Jean de Paris, pour le Pianoforte par Theodor Gaede. Berlin, au Magazin d'objets d'Arts, de Geogr. et de Musique. (Pr. 6 Gr.)

Eine Reihe von achtzehn Clausen. Nun sind aber in der ganzen Oper *Johann von Paris* nur einige zum Tanze sich schickende, hübsche Melodieen: da hat nun der Verf. auch Höchstunbedeutendes und gar nicht Tanzgemässes zusammengerafft, so dass sich die meisten Clausen trocken und lahm hinschleppen, bis dann einmal wieder eine jener passenderen Melodieen kömmt. Da das so ist, könnte Boieldieu das: à la Jean de Paris, auf dem Titel, für Satyre nehmen. Auf diesem Titel sitzt übrigens auch Jean mit der Guitarre leibhaftig; oder ist es der Page, der seit Erscheinung der Oper freylich etwas älter geworden ist?

(Hierzu die musikalische Beylage No. V. und das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Aus Süssmayers Ballet: il Noce di Benevento.
(die Zauberschwestern vom Beneventerwalde).

N° 1.

Grave. *Oboe, Viole,* *Viol. 2* *p* *Tutti* *f* *Ob. Viol. Violono.*

Basso

f Tutti *u. s. w.*

N° 2.

All° moderato

p

f *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

p *f* *p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf*

sf p *sf p* *sf p* *sf*

D. C.

u. s. w.

Nº 3. *Andante*

Oboe solo

dol

Viol. *Ob.* *Viol.* *Ob.*

sf *sf* *sf* *sf*

Viol. 2do Viole *Bassi*

Nº 4. *All.o agitato* u. s. w.

Nº 5.

Nº 6. *Allegro*

sf *p* *sf*

p *sf* *sf* *p*

u. s. w. **Nº 7.** *Andante*
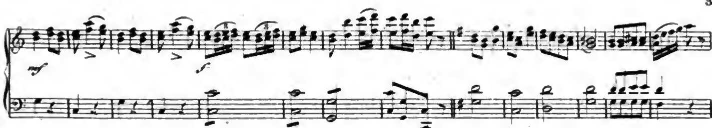
Fl. Ob. *Clar.* *Fag.*
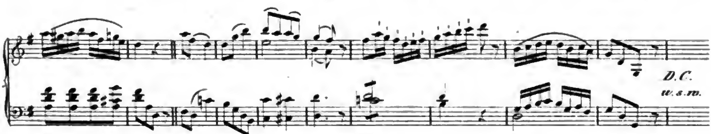
p

Corni
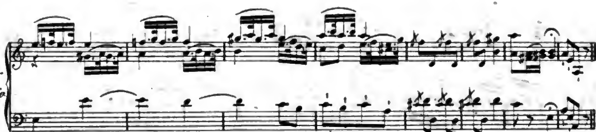
u. s. w. **Nº 8.** *Allegretto*

p *f*
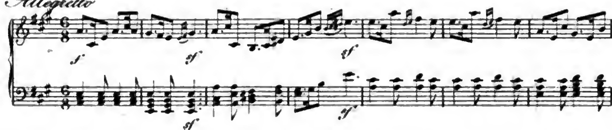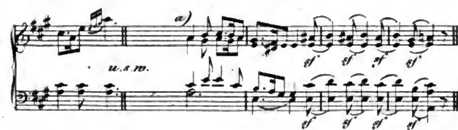




folgende Figur in einem 2ten Trio



Allegretto

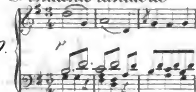
N° 9.
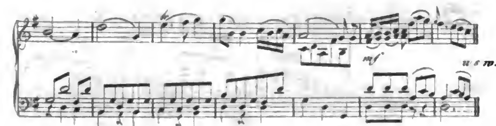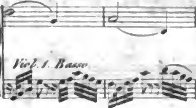




Andante cantabile

N° 10.







Allemande

No. 11.

p
f p sf sf f p f sf
sf sf sf
p p f
u. s. w.

Andante

No. 12.

p sf sf sf
dol
u. s. w.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № IX. 1825.

Bekanntmachung.

Die neue Musikalien-Handlung des Fr. Wilh. Ewert in Danzig empfiehlt sich sämmtlichen auswärtigen Herren Verlegern zum Verkauf von Musikalien in Commission, und verspricht die billigste und reellste Behandlung. Ueber deren Solidität werden die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig jede Anfrage genügend beantworten.

Gesuch.

Für das Orchester der öffentlichen Concerte in Basel wird ein guter Violoncellspieler zu engagiren gewünscht. Bey der Mässigkeit des Gehalts wäre es indessen nöthig, dass derselbe noch auf einem andern Instrumente und namentlich auf dem Klavier Unterricht geben könnte. Nähere Auskunft ertheilt der dortige Musikdirector J. Tollmann, an den man sich franco zu adressiren ersucht wird.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig in der Michaelis-Messe 1825 erschienen sind:

Für Orchester.

Lindpaintner, P., Ouverture de la Tragédie Paria. Op. 51 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Maurer, L., God save the king, varié pour le Violon avec Orchestre. Op. 35 . . . . . 1 Thlr.
— Adagio et Rondeau p. Violon avec 2 Vlons, Alto, Flûte, Basse et Cor. Op. 34. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Arnold, C., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 19 . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
de Chrząstowski, P., 3 Polon. pour Violon conc. avec Violoncelle, Alto et Basso. Op. 3. 12 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 3 Duos p. 2 Violoncelles (d'une difficulté progressive). Oeuv. 75. 1 Thlr. 16 Gr.
Sörgel, F. W., 2 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 21. Liv. 1 . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Liv. 2 . . . . . 20 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H. Concerto p. Clarinette avec Orch. Op. 28 . . . . . 2 Thlr.
— Exercices amusans pour la Clarinette. Op. 30. 1 Thlr.
Dotzauer, J. J. F., Concerto p. la Flûte avec Orchestre. Op. 76 . . . . . 2 Thlr.
Fürstenau, A. B., Concerto pour la Flûte avec Orch. Op. 33 . . . . . 2 Thlr.
— le même avec acc. de Pianoforte . . . . . 20 Gr.
— Var. brillantes sur un Thême de Préciosa, pour la Flûte avec Orchestre. Op. 34 . . . 2 Thlr.
— le même avec acc. de Pianoforte . . . . . 20 Gr.
Lindpaintner, P., Romance et Rondeau p. le Cor de Chasse avec acc. de l'Orchestre. Oeuv. 48 . . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie, Var. et Rondeau pour 2 Cors de Chasse et Pianoforte. Oeuv. 49 . . . . . 1 Thlr.
Müller, Fr., Etudes pour la Clarinette. L. 1 . . . 12 Gr.
Picchianti, Trio p. Flûte, Clarinette et Basson. 16 Gr.
Rossini, J., Variat. p. Clarinette avec Orch . . . 1 Thlr.
— les mêmes avec acc. de Pianof . . . . . 12 Gr.
Tulou, 5e Concerto pour Flûte avec Orchestre. Oeuvr. 37 . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Arnold, C., Gr. Sextuor pour Pianoforte avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse. Op. 23 . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Gr. Sextuor arr. en Sonate pour Pianoforte à 4 ms. par l'Auteur . . . . . 2 Thlr.
de Chrząstowski, Variations p. le Pianoforte. Op. 4 . . . . . 12 Gr.
— Polonaise pour le Pianoforte. Op. 2 . . . . 4 Gr.
Duvernoy, F. B., Polonaise brillante p. l. Pianoforte. No. 2 . . . . . 12 Gr.
Hartknoch, C. Ed., Exercice pour Pianoforte en double-touches (Doppelgriffe). Oeuv. 5 . . 6 Gr.
— Gr. Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 4 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Köhler, H., Air favori: „O Pescator dell' onda" var. pour Pianoforte et Flûte. Op. 122 . . 12 Gr.
Lobe, C., 2d. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 9 . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., Quintuor, arr. en gr. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle par J. H. Clasing.......... 1 Thlr. 8 Gr.
— Gr. Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle arr. d'après le Quatuor. Op. 35. par J. H. Clasing. .... 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintetto. (No. VIII.) Op. 24. arr. p. le Pianof. à 4 mains par Hüttner. 1 Thlr. 16 Gr.
— Quintetto (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25.......... 1 Thlr. 12 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arr. d'un Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 26.................... 2 Thlr.
— do. do. Oeuv. 27. 2 Thlr.
Richter, W., Divertissement pour le Pianoforte et Cor ou Violon. Oeuv. 6.......... 16 Gr.
Schwenke, C., Sonate pour le Pianof. à 4 ms. Op. 10...................... 1 Thlr. 8 Gr.
— Sonatine pour le Pianof. à 4 ms. Op. 11. 16 Gr.
— Divertissement pour le Pianoforte à 4 ms. Op. 12. Liv. 2.................... 16 Gr.
Siegel, D. S., Variat. p. le Pianoforte sur une Cavatine de l'Opéra la Gazza ladra. Op. 38 12 Gr.
Sörgel, F. W., 6 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 22................. 12 Gr.

Aprile, D., G., Exercices pour la Vocalisation à l'usage du Conservatoire de Naples avec Acc. de Pianoforte..................... à 2 Thlr.
Bach, J. S., Fugue pour l'Orgue arr. p. Pianof. à 4 mains par C. Kegel. No. 1......... 10 Gr.
— F., W., Fugue pour l'Orgue arr. p. Pianof. à 4 mains par C. Kegel. No. 1 .... 10 Gr.

Für Gesang.

Angely, L., Sieben Mädchen in Uniform, Vaudeville in einem Aufzug, nach dem französischen von Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Klavierauszug .... 2 Thlr.
Berger, J., 6 Lieder mit Begl. des Pianoforte. 1 Thlr.
Gabrielsky, W., 8 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 77.. 16 Gr.
Neithardt, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. 55stes Werk.................... à 16 Gr.
Onslow, G., Der Alcade von Vega, Oper, im Klavier-Auszug, mit französ. und deutschem Texte..................... 2 Thlr. 12 Gr.
Otto, E. J., 3 Lieder für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung .... 1 Thlr.

Unter der Presse:

Händel, G. F., Athalia, geistl. Drama im Klavierauszuge von J. H. Clasing.......... 5 Thlr.
v. Beethoven, 5te und 6te Sinfonie, in Partitur.

Neue Musikalien des Verlags von H. A. Probst in Leipzig.

Lindpaintner, P., trois gr. Trios pour Violon, Alto et Violoncelle. Op. 52. No. 1. 1 Thlr. 16 Gr.
Alday, F., Vingt-huit Etudes pour le Violon. Op. 4. Liv. 1................ 1 Thlr. 8 Gr.
Pixis, J. P., Grandes Variations milit. pour deux Pianof. avec Orch. (ad lib.) Op. 66. 1 Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B., Melange d'Airs favoris de l'Opéra: Il Crociato in Egitto, pour le Pianoforte.. 12 Gr.
Czerny, C., „Es ritten drey Reiter zum Thore hinaus, Ade!" Air allemand varié pour le Pianoforte. Op. 91.................. 1 Thlr.
Kalkbrenner, F., Introduction et Rondeau sur l'air français: „Filles du Hameau" pour le Pianoforte. Op. 31................. 12 Gr.
— Esquisse musicale. Thème écossais tiré de Read Gountlet de W. Scott, p. le Pianof. Op. 74 12 Gr.
Moscheles, J., Impromptu martial sur l'air anglais: „Revenge he cries," pour le Pianoforte. Op. 65..................... 12 Gr.
Pixis, J. P., Exercices en Forme de Valses pour le Pianoforte. Op. 80. Liv. 1.......... 12 Gr.
Czerny, C., deux gr. Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 94................ 20 Gr.
Mühling, A., Rondoletto pour le Pianof. à 4 ms. 8 Gr.
Huldigung der Freude. Neue Sammlung ausgewählter Mode-Tänze für das Pianoforte. 2tes Heft. No. 11 bis 20............. 1 Thlr.
Enthält Polonaisen, Walzer, Ecossaisen etc. von Spohr, Beethoven, C. M. v. Weber, Kalkbrenner, Pixis u. a.
— Daraus jede Nummer einzeln........... à 5 Gr.

Der Unterschriebene zeigt hiermit an, dass er sein *System der Harmonie und Tonsetzkunst* und die von ihm erfundene *Methode des musikalischen Unterrichts,* jedes in einem besonderen Buche binnen 4 Monaten herausgeben wird.

Berlin, den 1. October 1825.

Joh. Bernh. Logier.

Den Verlag obigen Werkes habe ich übernommen, und bitte vorläufige Aufträge darauf postfrey an mich gelangen zu lassen.

W. Logier,
Buchhändler daselbst.

So eben ist erschienen und in allen deutschen Buchhandlungen zu haben:

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Franz. der Frau von Bawr, frey bearbeitet von Aug. Lewald. Mit Kupfer und Musikblatt. 8. Nürnberg, bey Haubenstricker. Velindrkp. geh.... 1 Thlr. 5 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. N°. 44. 1825.

Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente. Gesammelt von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung der in der allg. mus. Zeitung 1821, No. 23, 1822, No. 11 und 1824, No. 50 enthaltenen Aufsätze.)

In England haben Patente erhalten:

Joh. Rogerson-Cotter (von Castle-Magnor in der Grafschaft Cork,), für Verbesserungen an Blasinstrumenten, am 9. October 1823.

Will. Gutteridge, Musiker und Landaufseher (Deanstreet, St. Finbarns, County of Cork), am 29. Januar 1824, für Verbesserungen an der Clarinette (in Hinsicht auf die Stellungen der Klappen). Beschrieben und abgebildet im *London Journal of Arts*, Febr. 1825, p. 74, und aus diesem in *Dinglers polytechn. Journal*, B. XVII. H. 1. S. 95.

Thomas Howell, am 10. May 1824, für eine Art des Saitenhalters (tail-piece) bey Geigen, Bratschen, Violoncells und Contrabässen.

Henry Smart, Pianofortemacher (Berners-Street, Parish St. Mary-le-Bone, Middlesex), für Verbesserungen an Pianofortes, am 24. Jul. 1824. Beschreibung und Abbildung findet sich im *London Journal of Arts*, N. 51, S. 187, uud aus diesen in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVII. H. 4. (Aug. 1825.) S. 453. Es betrifft einen (etwas zusammengesetzten) Mechanismus, um zu verhindern, dass an aufrechtstehenden Pianofortes die Hämmer nicht an die Saite noch einmal anschlagen. (Von seinen Erfindungen, besonders von seiner schon in der allg. mus. Zeitung 1824, N. 50, S. 811. von mir erwähnten Vorrichtung, um an tafelförmigen Pianofortes das Zusammenziehen des Holzes und die dadurch veranlasste Verstimmung der Saiten vermittelst eines Rahmen von Gusseisen zu verhindern, wird auch im *Quarterly musical magazine and Review*, N. XVII. p. 65. Nachricht gegeben.)

Will. Wheatstone, Musikhändler, (Jermyn-street, Parish St. James, Middlesex) für Verstärkungen der Töne an Pianofortes, Orgeln und Euphonen *) am 29. July 1824. Nachrichten davon finden sich im *Technological Repository, by Thomas Gill*, N. LXVII. nov. 1824, p. 290, und aus diesem in *Dinglers polytechn. Journal*, B. XVI. H. 1. S. 83. Die äussere Oberfläche wird, soviel als möglich, mit Gestellen von Holz oder einem andern schicklichen Material bedeckt, durch welche zur Verbindung und Verstärkung Querbalken gezogen sind. Diese Gestelle müssen zu beyden Seiten mit dünnen elastischen schwingenden Substanzen, die dicht über denselben angezogen sind, bedeckt werden; z. B. Pergament, Papier, oder irgend eine Art von Zeug. Sie müssen, so nahe als möglich, an den Saiten oder Pfeifen angebracht werden, um die Schwingungen mit Beyhülfe des Resonanzbodens aufzunehmen. Nach der verschiedenen Beschaffenheit der Töne kann der Ueberzug dicker oder dünner seyn. Auch werden hier und da Löcher unter rechten Winkeln angebracht, um den Ton von den schwingenden Flächen mit vermehrter Wirkung in die äussere Luft gelangen zu lassen. Diese Löcher werden auch an der äussern Oeffnung mit trompetenartigen Mündungen, von der Länge eines Zolles und darüber, versehen, oder auch mit Hohlstücken oder Röhren, die mit mehren dieser Löcher in Verbindung stehen und mit Oeffnungen an den Enden, Seiten, oder Vorderstücken versehen sind. Auch soll es zuweilen gut seyn, in derselben Absicht andere Löcher inwendig in dem Gestelle anzubringen, die mit dem Innern des Instrumentes in Verbindung stehen und denen an der Aussenseite ähnlich sind. (Vorrichtungen dieser Art scheinen mir

*) Ob das, was dort Euphonon genannt wird, mit meinem Euphon Aehnlichkeit habe, oder was es sonst seyn möge, weiss ich nicht. Wer Kenntniss davon hat, theile sie doch mit.

viel zu gekünstelt und zu unzuverlässig zu seyn, als dass man sie zur Nachahmung empfehlen könnte.)

J. Shaw, Pächter zu Milltown (Glossow, Derbyshire), auf Querfederschieber zu Trompeten, Hörnern und anderen dergleichen Blasinstrumenten, am 7. October 1824. Beschrieben und abgebildet im *London Journal of Arts*, May 1825, S. 299, und aus diesem in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVII, H. 3. S. 292.

Peter Erard (Great Marlboroughstreet, Middlesex), auf Verbesserungen an Pianofortes, mitgetheilt von einem im Auslande wohnenden Fremden am 5. Januar 1825.

Goldsworthy Gurney, Wundarzt (Argylestreet, Hanovresquare, Middlesex), auf ein Tasteninstrument, auf welchem man die Töne halten und verstärken oder verändern kann, am 11. Januar 1825. (Wird vermuthlich eine Art des Clavicylinders seyn.)

Francis Melville, Pianofortemacher (Argylestreet, Glasgow in Schottland), auf ein Verfahren, tafelförmige Pianofortes vor den nachtheiligen Folgen der Spannung der Saiten zu schützen, am 18. Jan. 1825.

Georg Aug. Kollmann, Professor der Musik (Friary, St. James Palace, Middlesex), für Verbesserungen im Bau der Pianofortes, am 26. Februar 1825.

Nach mehren Zeitungen, unter andern der *Frankfurter Oberpostamtszeitung* und dem *Journal de Francfort* vom 11. September 1825, hat ein Einwohner von London, der sich seit 15 Jahren mit Akustik beschäftigt (und, wenn seine Sache sich als gut bestätigt, wohl verdient, mit Ehren genannt zu werden), ein Mittel gefunden, die Töne eines Instrumentes, oder eines ganzen Orchesters auf eine grosse Weite durch metallene Drähte fortzuleiten, die mit einem mitten in einem Zimmer befindlichen Ringe in Verbindung stehen, an dem eine Guitarre befestigt wird. Man hört die in grosser Entfernung hervorgebrachten Töne so, als ob sie in der Höhlung des Instrumentes erregt würden, und die Täuschung soll so vollkommen seyn, dass einige Kunstverständige geglaubt haben, es sey ein Mechanismus in der Guitarre verborgen. Der Erfinder behauptet, dass der Schall dadurch mehre (englische) Meilen weit könne geleitet werden. Er soll auch noch andere Vorrichtungen erfunden haben, die auffallende Wirkung thun. (Die Sache scheint glaublich zu seyn und weitere mannigfache Untersuchungen zu verdienen, da allerdings durch feste Körper, besonders, wenn ihre Gestalt draht- oder stabförmig ist, der Schall weit stärker und schneller, als durch die Luft, fortgeleitet wird, worüber ich in meiner *Akustik*, §. 224 bis 227, mehr gesagt, und auch die Verhältnisse der Geschwindigkeit, mit welcher der Schall durch diese Körper fortgeleitet wird, zuerst angegeben habe. Wenn nun an einer zur Fortleitung des Schalles schicklich eingerichteten Vorrichtung von Drähten, eine Guitarre oder sonst etwas den Schall sehr verstärkendes angebracht wird, so ist wohl zu vermuthen, dass die Töne eines Instrumentes oder Orchesters dadurch in einer grossen Entfernung können hörbar gemacht werden.)

In Frankreich haben Patente erhalten:

Brouet und Clement, auf 5 Jahre, für eine Art von Steg, um die Saiten der Violoncells, Bässe und Guitaren in gleicher Stimmung zu erhalten, am 5. Juny 1824.

Klopfer-Dufaut zu Lyon, auf 5 Jahre, für neue Mechanismen am Pianoforte, am 31. Januar 1815.

Im *Bulletin de la société d'encouragement*, No. 241, und aus diesem in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVI. H. 1. S. 34, findet sich ein Bericht von Francoeur, im Namen des Ausschusses der mechanischen Künste, über Musikpulte der Herren Puyroche und Wagner, Neffen des vorigen, bey welchen das Umwenden der Noten vermittelst eines Fusstrittes geschieht. Es sind 2 verschiedene Arten, die beyde auch abgebildet sind. Das Musikpult von Puyroche wird für sehr sinnreich und für ein elegantes Meubel, das von Wagner aber für einfacher, sicherer, bequemer und wohlfeiler erklärt.

Für den Oesterreichischen Staat haben Patente erhalten:

Jos. Promberger in Wien, für eine Erfindung, auch an schwachen Pianofortes durch eine eigene Art, die Saiten zu befestigen, den Bass stärker zu machen. Von seinem aufrechtstehenden 4 Fuss hohen Pianoforte, welches er Sirenium nennt, findet sich Nachricht in der zu London erscheinenden musikalischen Zeitschrift *Harmonicon*, Febr. 1825, p. 28. Nach dem *Morgenblatte* 1825, No. 143. hat sein 15jähriger Sohn sich darauf mit Beyfall hören lassen. (Man sollte nur nicht jeder Sache, die nur eine Abänderung oder Verbesserung einer schon vorhandenen ist, einen ganz neuen Namen geben wollen. So hat man schon manchen Abänderungen des Pianoforte neue Namen gegeben, die alle mit Recht wieder in Vergessenheit gerathen sind.)

J. G. Staufer und Maximil. Kaidinger in Wien, für eine andere Gestalt der Tastatur.

Joachim Ehlers, Instrumentmacher in Wien,

auf 15 Jahre, für eine Einrichtung am Pianoforte, wo über dem Stimmstocke ein Capotasto von Metall (oder ein zweyter Steg, der von oben die Saiten etwas niederdrückt) so angebracht wird, dass der Anschlag der Hämmer gegen diesen Capotasto kommt, der sich auf und nieder, vor- und rückwärts schrauben lässt, welche Vorrichtung die Vortheile gewähren soll, dass man die Mensur verlängern und verkürzen, das ganze Instrument durch den Gebrauch weniger Schrauben höher oder tiefer, so wie augenblicklich mit anderen Instrumenten gleich stimmen könne, ferner, dass der Ton weit heller, voller, reiner und schöner sey, der Hämmeranschlag nicht gehört werde, die Saiten weit länger die Stimmung halten, und nicht so leicht springen; endlich dass die Möglichkeit, die Saiten durch den Stegschlüssel nachzubessern, die Transportirung des Pianoforte begünstige. (In Leipzig habe ich dergleichen Instrumente bey Hrn. Mag. Loth gesehen; es scheint mir, dass diese Einrichtung dazu dienen könne, um, wenn in einem Concerte die Tonhöhe, etwa durch Höherwerden der Blasinstrumente bey mehrer Wärme, sich etwas verändert, dem Instrumente sogleich vermittelst einiger Schrauben dieselbe Tonhöhe zu geben, wie auch, um besonders die höheren Töne etwas klingender zu machen, und zu verhindern, dass keine Saite an dem Stifte klirren könne. Der Zweck scheint in dieser Hinsicht im Wesentlichen ziemlich derselbe zu seyn, welcher bey einigen Pianofortes durch das Anschlagen der Hämmer von oben beabsichtigt wird.)

In Nordamerika erhielt ein Patent:

John Stewart zu Boston, für einen abgesonderten Resonanzboden an Pianofortes, am 14. Nov. 1824.

In Mailand erhielt von dem k. k. Institute für Wissenschaften und Künste, am 7. October 1824 die silberne Preismedaille: Benedetto Bergonzi, für Klappen an dem Waldhorne. Ehrenvolle Erwähnung mit giudizio sospeso für die silberne Medaille erhielten Carlo Bernardi und Giacomo de Luigi, für denselben Gegenstand.

In Haarlem ist, wie in der *Revue encyclopédique*, Jul. 1825, p. 276. gemeldet wird, eine von Dupré aus Holz verfertigte Trompete mit Klappen ausgestellt worden, die gelobt wird und Tuba-Dupré genannt worden ist. Einige Jahre früher hat auch Boileau in Paris Hörner und Trompeten von Holz verfertigt, bey denen nur das Mundstück und das erweiterte Ende (le pavillon) von Messing gewesen sind. Es wird dabey bemerkt, dass der Vorzug doch wohl nur in der mehren Wohlfeilheit liegen könne, und dass für die Wirkung solcher Instrumente Metall doch wohl besser seyn möchte. Es wird auch der Wunsch geäussert, dass Componisten solche Klappenhörner und Trompeten der Mannigfaltigkeit wegen in Orchestern einführen möchten (welches aber doch wohl nur für Solostellen rathsam seyn könnte, nicht aber für den Gebrauch bey vollstimmiger Musik, weil dadurch gar zu viel von der eigenthümlichen Wirkung, welche Hörner und Trompeten vermöge der freyeren Intonation ihrer natürlichen Töne und ihrer in der natürlichen Zahlenreihe fortschreitenden Tonleiter thun, verloren gehen würde).

Nachrichten.

Strassburg. Concerte. 1824—1825. Nachdem voriges Jahr die Liebhaber-Concerte auf der sogenannten *Réunion des arts* ausgesetzt geblieben waren, hatte sich ein neuer Verein unter der Leitung mehrer hiesiger Musiker gebildet. Dieser Verein legte am 8. Nov. 1824. in einem Concerte vor eingeladenen Zuhörern, sein Probe-Stück ab, worin folgendes vorkam: Symphonie von Krommer, in D; Arie von Mozart, gesungen von Dem. Amyet, einer Dilettantin; Phantasie von Labarbe für die Harfe, gespielt von Mad. Dumonchau; Duett aus *Tancred,* gesungen von Dem. Amyet und Hrn. Contat; Buffo-Arie von Cimarosa, gesungen von einem Dilettanten; Doppel-Concert für zwey Flöten von Berbiguier, gespielt von zwey Dilettanten; Chor aus der *Vestalin* von Spontini, mit Begleitung von vier Harfen; Ouverture aus *Gazza ladra.* Mit Ausnahme dieser letzteren, wurden sämmtliche Orchester- und Gesangstücke sehr brav ausgeführt und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Der Ruf des entstehenden Vereins war somit begründet, und nun folgten vier regelmässige Abonnements-Concerte. Das erste, welchem Ref. beyzuwohnen abgehalten war, hatte am 22. November Statt. Das zweyte wurde am 20. Dec. gegeben und enthielt folgendes: Symphonie von Krommer; Concert für die Oboe von Fladt, geblasen von Hrn. Kusnick, Sohn. Dieser noch sehr junge Mann verspricht viel für die Zukunft; sein Ton ist lieblich, allein sein Spiel ist noch nicht geregelt und deutlich in Passagen; er verdient Aufmunterung; das gewählte Concert überstieg seine Kräfte. Duett aus *der Vestalin* von Spontini, gesungen von einer Dilettantin und Hrn. Contat. Unpassend für das Con-

cert. Buffo-Arie von Guglielmi, durch einen Dilettanten; Duett für Harfe und Horn, ohne Anzeige des Componisten, gespielt von einer Dilettantin (sehr brav) und Hrn. Laucher, Sohn; Cavatine mit Chor, aus *Quinto Fabio* von Mayr, gesungen von Dem. Amyet. Diese junge Dilettantin besitzt eine wunderbare Alt-Stimme; sie giebt mit männlicher Kraft das tiefe D an, ihre Höhe geht nicht über das G. In der genannten Cavatine beherrschte ihr starkes Organ den zahlreichen Männer-Chor, und war von guter Wirkung. Sie singt mit Geschmack und Gefühl, und wird jedesmal mit erneutem Vergnügen gehört. Das Concert wurde von dem stark besetzten Orchester mit der Ouverture aus *Euryanthe* beschlossen. In dem 3ten Concerte, am 28sten Februar 1825 wurde folgendes gegeben: Ouverture in D von Romberg; Scene aus *Titus* von Mozart, mit obligatem Bassethorn, (auf der Viola gespielt) gesungen von einer etwa 13jährigen Dilettantin, welcher weiter nichts fehlt, als Stimme, und deren schwache Brust jeder Zuhörer bemitleidet. Variationen für zwey Fagotte, über ein Lied: *le fleuve du Tage*, geblasen von einem Liebhaber und Hrn. Lallemand. Composition und Ausführung machten allgemein Vergnügen; die Variationen sind vortheilhaft für das Instrument geschrieben; der etwas harte Ton des Meisters contrastirte einigermaassen mit dem sanftern des Schülers. Duett (Ai capriccj) aus *der Italienerin in Algier* von Rossini, gesungen von Dem. Amyet und Hrn. Dechan, beyde Dilettanten; machte viel Vergnügen. Ouverture aus *Cyrus und Astyages* von Mosel, sehr brav. Arie aus *Cenerentola* von Rossini, von Hrn. Dechan in dem Geiste der Rolle (komisch) mit Beyfall vorgetragen. Quartett für zwey Harfen, Horn und Violoncell, von Nadermann, vorgetragen von Mad. Dumonchau, Dem. Christiani, den Herren Laucher und Dumonchau, sämmtlich Artisten. Die Ausführung dieser schönen Composition war vollkommen zu nennen. Den Beschluss machte eine Scene mit Chor aus *der Italienerin in Algier*, gesungen von Dem. Amyet, worin ihre wunderbare Altstimme wahres Erstaunen erregte: sie sang diese Scene sehr brav. Das vierte und letzte Concert bestand aus folgenden: Ouverture von Pär; Arie: Ich war wenn ich erwachte, aus dem *Opferfest*, gesungen von der hiesigen von Paris zurückgekehrten Dem. Bonnaud, dort Demeri genannt. Seit ihrem Aufenthalte bey der italienischen Bühne hat ihre Stimme an Stärke gewonnen, doch nicht an Reinheit; sie wollte das einfache Lied mit Colloraturen zieren, und verirrte sich gänzlich aus der Tonart! Phantasie für Pianoforte von Weber, sehr brav gespielt von Dem. Kuttner. Scene von Nicolini, welcher ein Männer-Chor vorausgeht, gesungen von Dem. Bonnaud-D. Sie zeigte hier die volle Kraft ihrer Stimme, in den höheren Regionen bemerkte man abermals unreine Töne. Sextett für 6 Hörner von Dauprat: das erste Horn war in hoch C, das sechste in tief C; das Verhältniss der höheren schärferen Töne war gegen den weichen tiefen des C-Horns sehr abstechend; dennoch ist das Ganze von guter Wirkung, und wurde (grossentheils von Liebhabern) rein und mit gehöriger Nuancirung vorgetragen. Scene aus dem *Barbier von Sevilla* von Rossini, gesungen von Dem. Bonnaud-D. Diese Scene, welche in der Castil-Blas'schen französischen Partitur nicht zu finden, und daher hier weniger bekannt ist, thut gute Wirkung im Concerte; sie wurde auch besser von der Sängerin vorgetragen, als obige Stücke. Den Beschluss machte die Ouverture zu *Numa Pompilio* von Pär. — Am 7. April gab dieser Verein noch ein Concert zum Besten der Armen. Es wurde gegeben: Ouverture des *Freyschütz*, sehr brav. Scene von Generali, *Lasciar di Marte*, gesungen von Dem. Bonnaud-D. *Le carneval de Venise*, Solo für die Oboe von Vogt, geblasen von Hrn. Kusnick, Sohn. Sein Vortrag hatte sich hier sichtbar gebessert, und giebt für diesen jungen Musiker zu den besten Hoffnungen Anlass. Arie aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, (Non più andrai) französisch gesungen von einem Dilettanten; er besitzt eine kräftige biegsame Stimme; seine Intonation ist aber noch etwas unsicher. Variationen für die Violine von Lafont, gespielt von Hrn. Tissot, aus der Schule des Conservatoriums. Dieser von Basel aus zu uns gekommene und seitdem bey dem Theater-Orchester angestellte Geiger spielt ganz nach der neuen französischen Schule; seine Methode ist jedoch sehr sinnig, sein Spiel rein und ausdrucksvoll: er überwand in dem angezeigten Stücke grosse Schwierigkeiten und berechtigt zu noch grösseren Erwartungen. Buffo-Arie aus der *Cenerentola*, gesungen von einem Dilettanten mit ungetheiltem Beyfall. *Jagd* für Harfe, nebst Begleitung von 4 Hörnern, von Bochsa, gespielt von Mad. Dumonchau und vier Dilettanten. Diese muntere Composition wurde sehr gut vorgetragen und gefiel ungemein. Ferner sang Dem. Bonnaud-D.

die Cavatine aus *Tancred:* Di tanti palpiti; man erkannte an ihrer Methode den Vortrag der Mad. Pasta, mit welcher sie in dieser Oper einst in Paris die Partie der Amenaide sang. Ouverture aus *Delia und Verdikan* von Berton, wollte nicht gefallen. Den Beschluss dieses Concertes machte der Chor aus der *Schöpfung:* Die Himmel erzählen, sehr vollständig aufgeführt. Sämmtliche Gesang- und Orchesterstücke dieses Vereines wurden von Hrn. Wackenthaler, Kapellmeister am Münster, mit Einsicht dirigirt.

Oeffentliche Gelegenheits-Concerte hatten wenige und höchst unbedeutende Statt. Am 20. Nov. 1824, im Geist, liess sich Hr. Bidal, Flötist aus Paris hören; er spielte das zweyte Concert von Tulon, seinem Lehrer, eine Phantasie über ein Cri de Paris, und Variationen über das kleine Lied: Guernadier que tu m'affliges. Hr. B. hat einen schönen Ton, viel Fertigkeit und Ausdruck in seinem Spiel. Ausser einer Ouverture enthielt das Concert noch drey nicht näher bezeichnete Gesangstücke, welche von Mitgliedern der französischen Oper vorgetragen wurden. Am 14. Januar gab die schon genannte Dem. Bonnaud-Demeri Concert für ihre eigene Rechnung, in dem Saal der Réunion des arts. Auf die Ouverture zum *Freyschütz* folgte eine Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla,* dann eine Phantasie für Harfe über die Arie: Di piacer, aus *Gazza ladra,* gespielt von Mad. Dumonchau, und ein Duett aus dem *Barbier von Sevilla,* von derselben und Hrn. Monrose gesungen. Zweyte Abtheilung: Scene: Di piacer, aus *Gazza ladra,* Ouverture aus dem *Barbier,* und zum Beschluss eine Scene aus *Tancred* mit Chor. Diese Compositionen sämmtlich von Rossini, ausser der ersten Ouverture, gaben dem Concert eine sonderbare monotone Farbe, und es ist nicht zu begreifen, wie die Concertgeberin diese Zusammenstellung gehörter und abermals gehörter Stücke wählen konnte, welche sie übrigens nach Pariser Mustern, bey der italienischen Bühne, vorzüglicher als andere Gesangstücke vortrug. Am 31. Januar gab sie abermals ein Concert auf dem Theater, worin sie französische, deutsche und italienische Scenen sang. Am 17. März gaben die Gebrüder Zeugherr eine Abendunterhaltung in dem Privat-Lokale des Hrn. Jauch. Diese vier Brüder spielen Violin-Quartette und singen vierstimmige Lieder mit grosser Genauigkeit; der Violoncellist ist bey weitem der stärkste unter ihnen; das Spiel des ersten Geigers ist noch etwas rauh; sie werden jedoch überall Vergnügen machen.

Kirchenmusik. Bey Gelegenheit der Todtenfeyer Ludwigs XVIII, am 25. September 1824, führte Hr. Kapellmeister Wackenthaler das *Requiem* von Cherubini im Münster sehr vollständig auf; das *Dies irae* war in der Kirche von ausserordentlicher Wirkung. An Weihnachten wurde eine Messe von Richter in G aufgeführt, und, zum ersten Mal wieder seit 30 Jahren, das Orchester auf zwey gegenüberstehende Balcons vertheilt, doch so, dass nicht, wie ehedem, das Orchester auf dem einen und die Sänger auf dem andern waren, sondern ein Theil der Bässe mit der Harmonie auf der einen, und der Gesang mit dem Quartett, Trompeten und Posaunen u. s. w. auf der andern Seite. Mehre Aufführungen haben die gute Wirkung dieser Einrichtung bewiesen, durch welche es möglich wird, das Orchester zu verstärken.

Auch in der protestantischen Hauptkirche wurde am 28. September bey Gelegenheit obiger Todtenfeyer eine Trauermusik unter der Leitung des Hrn. Sr. Kern aufgeführt. Die Composition, welche ihm, mit Recht oder Unrecht, zugeschrieben wird, befriedigte wenig die Erwartung: sie besteht aus bloss langsamen Sätzen, wovon der eine wiederholt wird; kein *Dies irae* oder ein sonst erweckender Satz erhöht die Aufmerksamkeit des ermüdeten Zuhörers. Die Besetzung der Gesangpartieen war sehr vollständig, das Orchester hingegen schwach.

Sommerbericht aus Magdeburg. Am 26. Juny gaben einige von Berlin zu diesem Behuf hiehergekommene Künstler vor S. M. dem Könige die wenig bekannte Operette *Julia* oder *der Blumentopf,* von Spontini, welche eine von den frühesten Arbeiten dieses Componisten seyn muss, denn sie enthält nichts von den ungeheuren Tonmassen, die bald, als Eigenthümlichkeiten seines Genies, in den Himmel erhoben, bald, als das unwürdige Surrogat der Schöpferkraft, auf das Tiefste erniedrigt werden. Die unpassende Ouverture abgerechnet, ist an der Operette nichts zu tadeln. Sie ist fern von Effektsucherey und Süsslichkeit, und gewiss solid zu nennen; aber man vermisst durchaus darin die Originalität, welche eine so einfache Musik auszeichnen muss, wenn sie Eindruck machen soll. Die Sänger waren: Dem. Boike und Hr. Vollbrecht, deren weiter unten gedacht werden wird, Hr. Busolt, ein unbedeutender Bassist, und Hr. Rosenfeld, ein nicht ausgezeichneter, doch ziemlich guter Tenorist von Berlin. Die Ausführung war recht gut.

Seitdem ist ein Actientheater bey uns entstanden; das Haus ist neu decorirt und mit allen Bequemlichkeiten versehen, eine Truppe ist engagirt, so gut als wir sie noch nie gehabt haben, die Direction liegt in den Händen eines sachkundigen Mannes, des Hrn. v. Biedenfeld; die des Orchesters ist Hrn. Telle anvertraut, der sich ebenfalls als ein solcher bewährt hat — und dessen ungeachtet findet dieses Theater nicht hinlängliche Unterstützung. Der Grund möchte darin liegen, dass unser Publicum auf der einen Seite durch eine mittelmässige Truppe, lange Zeit hindurch, vom Theater entfernt, auf der anderen durch Gastspieler hohen Ranges verwöhnt ist. Dieses Uebel ist jedoch nicht unheilbar; und wenn die jetzige Bühne sich nur so lange hält, bis der Geschmack des Publicums wieder eine feste Richtung gewonnen hat, so kann man ihr eine lange Dauer prophezeyen. — Seit dem 20. September sind *der Barbier von Sevilla, die Schweizerfamilie, Don Juan* und *Johann von Paris* auf die Bühne gebracht: ein Beweis für den guten Willen der Direction, der von Seiten des Orchesters durch eine treffliche, von Seiten der Sänger durch eine ihren Kräften angemessene Ausführung unterstützt wurde. Dem. Schopf zeigte als Rosina, Anna und Prinzessin eine Stimme von grossem Umfange, die recht angenehm, hier und da aber auch scharf und schreyend ist. Ein getragener Gesang ist ihr fremd; dagegen besitzt sie in Passagen eine grosse Geläufigkeit; Action hat sie gar nicht, und ihre Aussprache ist unverständlich. Mit diesen Fehlern und Vorzügen wird sie jedoch immer eine brauchbare Sängerin bleiben und auf unserem Theater nicht leicht zu ersetzen seyn. — Als Gast trat, in der Rolle der Donna Anna, Dem. Wohlbrück vom Cassler Theater auf, mit einer nicht ungebildeten recht artigen Stimme, der nur die Höhe etwas sauer wird.

Als Emmeline, Elvira und Page sahen wir Dem. Weitner, eine Sängerin, welche durch eine volle Stimme, einen seelenvollen Gesang, eine gute Schule, und eine in ernsthaften Rollen sehr brave Action ausgezeichnet ist. In der erstgedachten Rolle spielte und sang sie entzückend schön. Eine Bravoursängerin ist sie jedoch nicht, und will es auch hoffentlich nicht seyn. Frau von Biedenfeld zeigte sich nur in den nicht unbedeutenden Rollen der Marzelline und Gertrud, aber in beyden war sie vortrefflich. Sie besitzt eine der schönsten Altstimmen, mit ausserordentlicher Fülle und Kraft, und eine tadellose Schule. Dem. Boike trat als Zerline und Lorezza auf. Sie hat eine kleine, aber angenehme Stimme, ist auch eigentlich mehr Schauspielerin als Sängerin. Hr. Schmuckert gab den Grafen Almaviva und Don Ottavio. Es fehlt ihm an Kraft und Schule, seine Stimme ist aber recht schön, besonders in dem Raume von c bis a, und Gesangstücke, die keine grosse Ausdauer erfordern, trägt er sehr befriedigend vor. Er ist übrigens sehr jung, und wird sich wohl noch ausbilden, welches letztere ihm besonders in Hinsicht der Action zu wünschen ist. Ein zweyter Tenorist, Hr. Kriete, der den Jacob Friburg und Johann von Paris gab, besitzt wenig Stimme, ist aber ein ziemlich gewandter, lebhafter Schauspieler. Hr. Fritze, ein recht gebildeter Bariton, doch ein Anfänger auf der Bühne, gab den Figaro und Don Juan, nach seinen Kräften sehr brav. Er zeigte an verschiedenen Stellen, dass er ernstlich nachdenke und nach Vollkommenheit strebe, und es ist also für die Zukunft das Beste von ihm zu hoffen. Hr. Reichel, mit einer der schönsten, kräftigsten Bassstimmen begabt, trat auf als Boll, Seneschall und Comthur, alles Rollen, die seiner Figur und seinem Talent als Schauspieler angemessen sind. Uebrigens machte er es in der letztgenannten Rolle, wie Fischer, indem er bald die Höhe des Tenors, bald den tiefsten Bass hören liess: eine Manier, welche Ref. keine Kunst nennen kann, vielmehr mit den Spielereyen der Virtuosen vergleichen muss, die aus der Posaune den Ton der Hoboe locken und auf dem Contrabasse Violinpassagen spielen. Endlich muss Ref. noch Hrn. Vollbrecht nennen, einen Basso buffo, der die letztere Qualität etwas zu weit treibt. Als Bartolo war er recht gut, doch that ihm die angenommene schnarrende Sprache, gegen den plötzlich darauf folgenden, kräftigen, unverstellten Gesang, vielen Schaden. Zum Leporello, den er ebenfalls gab, ist er noch nicht reif. — Ausser den genannten grossen Opern hörten wir noch *das Geheimniss* von Solié, *den Schiffscapitain* von Blum, *den Dorfbarbier, den preussischen Grenadier* von Meisl (eine Operette von äusserst geringem Gehalte) und *die sieben Mädchen in Uniform*, welche im Ganzen (mit Ausnahme *des Dorfbarbiers*) recht gut gegeben wurden. — Mehrmals trugen die Sänger einzelne Arien und Ensemblestücke vor, die jedesmal vortrefflich ausfielen, und bewiesen, dass Allen nur Bühnen-Festigkeit fehle, um ein sehr gutes Opernpersonal zu bilden.

Was die Sommerconcerte anbelangt, so bestanden sie überhaupt in zweyen und in der Hoffnung zu einem dritten. Mitte July gab Hr. Plessner aus Schlesien (eine grosse Stadt!) ein Guitarreconcert. Ref. muss gestehen, dass er von Brummeisen und Zithern kein Freund ist, und das Spiel des Hrn. P. war nicht dazu geeignet, seine Meynung zu ändern.

Im August hörten wir Hrn. Möser, ersten Concertmeister zu Berlin, auf seiner Durchreise nach Paris, in einem grossen Concerte. Er spielte das zweyte Concert von Maurer (auf dem Concertzettel stand jedoch, wahrscheinlich durch einen Druckfehler: von Möser), und ein Rondo eigener Composition. Sein Spiel ist höchst elegant und ward allgemein bewundert. Seine Gattin sang eine Arie aus *Tancred* mit obligater Violine. Sie ist Dilettantin. Die Violine mochte obligat seyn, das Spiel aber war ad libitum, denn am Schlusse kamen einige wunderliche Passagen vor. Ausserdem gab man die Ouverture zu *Olympia* (mittelmässig executirt), einen Fackeltanz vom Concertgeber und mehre sehr lärmvolle Stücke aus der Oper *Alcidor*, für Blass-Instrumente arrangirt. Endlich besuchte uns noch Mad. Milder, die gefeyerte Sängerin, welche aber diessmal selbst feyerte, denn trotz der veranstalteten Subscription und der besten Hoffnung eines guten Erfolgs, reisste sie plötzlich ab, ohne ein Concert zu geben. „Was in der Kunst nicht geschieht, brauchen Sie nicht zu melden!“ werden Sie sagen; Ref. aber antwortet: Diese ungeschehene Begebenheit gehört zwar nicht zur Geschichte der Kunst, aber doch in die Geschichte der Künstler.

Am 17. October starb zu München der berühmte, um mehre Fächer der Tonkunst sehr verdiente, königl. bayer'sche Kapellmeister, Peter v. Winter, im 71sten Lebensjahre. Wir geben diese wenigen Worte vorläufig, bis wir seinen ausführlichern Nekrolog zu liefern in den Stand gesetzt sind.

d. Red.

Recension.

---

1. *Variations sur une marche anglaise, comp. pour le Pianoforte par Ch. Czerny.* Oeuvr. 81. Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Fl.)

2. *Grand Exercice pour le Pianoforte, comp. par Ch. Czerny.* Oeuv. 82. Vienne, chez Steiner. (Pr. 45 Xr. Conv. M.)

Unstreitig gehört unter den neuesten Tonsetzern für Pianoforte Hr. Czerny zu den fruchtbarsten. Ob es aber der Tonkunst selbst und den Kennern und Liebhabern des Pianofortspieles nicht erspriesslicher gewesen seyn würde, wenn Hr. Cz. mit seinen Gaben etwas weniger verschwenderisch umgegangen wäre, wollen wir hier dahingestellt seyn lassen. Als Rec. obige beyde Werkchen zur Anzeige zugesendet erhielt, war ihm von Hrn. Cz.'s Arbeiten wenig bekannt; wohl aber von vielen Seiten her der grosse Ruf zu Ohren gekommen, den die Compositionen dieses Künstlers ihrem Verfasser erworben hatten. Diesen Ruf nun wollten obige beyde Werkchen nicht so recht bestätigen. Rec. verschaffte sich daher alles, was er von Hrn. Czerny's Werken erhalten konnte, und spielte und studirte einen grossen Theil derselben, aus früherer und späterer Zeit. Sein Urtheil über diese ihm bekannt gewordenen Tonwerke im allgemeinen fällt dahin aus: wenig Phantasie, daher in der melodiösen Erfindung nicht reich und neu; wohl aber, wenn Hr. Cz. will, tüchtig im Satze. Mehr Verstandesarbeit für die Mechanik der Hände, als frische Frucht wahrer Begeisterung im glücklichen Augenblicke, die allein das Herz erquicken, den Geist interessant beschäftigen kann. Der rechte Künstler strebt, nur solche Früchte darzubieten, wie der wahre Kunstfreund sich nur nach diesen sehnt. —

Das erste der beyden oben genannten Werkchen hat zum Thema einen engländischen Marsch aus D dur, der sich weder melodisch, rhythmisch noch harmonisch auszeichnet. Die Veränderungen dieses Themas wandeln auf der grossen Heerstrasse der Variationen. Accordbrechungen oder laufende Figuren, ein Mal für die rechte, das andere Mal für die linke Hand; Aehnliches in der weichen Tonart; dann wieder, in Var. 6, eine zwar ganz artige, doch ebenfalls von dem Gewöhnlichen sich nicht auszeichnende Melodie in der harten Tonart über der Harmonie des Themas; endlich, Var. 7. ein recht hübscher Anlauf alla Fuga, der aber bald in oft gebrauchte Harmonieführungen sich verläuft, und durch den kleinen Septimen-Accord auf der Dominante A zu einem sogenannten Finale hinleitet, das, nach einer in der obigen Weise geschrie-

benen Variation, einen Excursus enthält, den wir mit: — Beschäftigung für Fingerfertigkeit bezeichnen müssen. — Das wäre denn das Inhaltsverzeichniss des vorliegenden Werkchens. Diese Variationen sind übrigens auf vortrefflichem Papier sehr schön gedruckt, auch werden sie, da zu ihrer Ausführung nichts gehört als die, in unserer Zeit ziemlich weit verbreitete Finger-Virtuosität, ihr zahlreiches Publikum schon finden, trotz des hier ausgesprochenen Urtheils.

Das zweyte der hier anzuzeigenden Werkchen (aus F moll) ist anderer und besserer Art. Es ist wirklich ein grosses Exercitium; nicht sowohl, weil es 11 Seiten hindurch in Einem fort beyde Hände tüchtig beschäftigt, sondern vielmehr, weil das Ganze aus gutem Materiale besteht, und dieses auch recht wacker verarbeitet ist. Der wahrhaft musikalisch Gebildete wird zwar auch in diesem Werkchen nicht gerade eine Fülle von Geist und Phantasie antreffen, wie sie in den besten Uebungsstücken, vorzüglich aus neuester Zeit, z. B. in denen von Aloys Schmitt und Anderen zum Bewundern reichlich gefunden wird, und einem Uebungsstücke für Künstler und für Kunstliebhaber, die im Pianofortespiel eine ziemliche Virtuosität schon errungen haben (die beyde der Verf. hier doch offenbar in's Auge gefasst hat), freylich am wenigsten fehlen sollte. Allein, das Ganze ist doch, abgesehen hiervon, ein tüchtiges wohlgerathenes Uebungsstück, das für die Ausbildung beyder Hände, besonders für Kräftigung der natürlich schwächeren Finger, den Pianofortspielern, die schon bedeutende Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit besiegen, unfehlbar von grossem Nutzen seyn wird.

Einige Druckfehler (besonders auf der 6. Seite, 5ter und 8ter Takt von unten,) wird jeder, der an so etwas wie diess Exercice sich machen kann, leicht als solche erkennen und verbessern. So muss es, z. B. Seite 7. letzter Takt und letztes Viertel des dritten Systems, im Bass ces anstatt c heissen. Dagegen befinden sich (Seite 10, zweyte Doppelzeile) ein paar ungewöhnliche, aber eben so richtige als pikante Modulationen von guter Wirkung.

Papier und Druck sind gleichfalls sehr zu loben.

Kurze Anzeige.

1. *Opferlied: Die Flamme lodert etc. von Friedr. v. Matthison, für eine Singstimme mit Chor und Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven.* 121stes Werk. Mainz, bey Schott.
2. *Bundeslied: In allen guten Stunden etc. von Wolfgang v. Göthe,* für zwey Solo- und drey Chorstimmen — (wie voriges) 122stes Werk. Ebendaselbst.

Beyde Stücke sind recht eigentlich als Lieder, mit einem Chor-Refrain, behandelt, obgleich die Strophen besonders ausgesetzt sind und das zweyte noch einen besondern, doch kurzen Schluss erhalten hat. Jedes der beyden, von einander höchstverschiedenen Gedichte, ist im Kern dessen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und sagt diess aufs Bestimmteste aus; so ist denn die Musik zum ersten sanft-feyerlich, die, zum zweyten, kräftig, derb und (wie sich frohe Bursche ausdrücken) fidel geworden. Darüber wird man es mit kleinen Einzelnheiten in der Behandlung der Texteswörte (z. B. mit der Dehnung, im langsamen Tempo, auf „mir," in der ersten Strophe des ersten Liedes) nicht zu genau nehmen. Die Orchesterbegleitung ist, wie man bey diesem Meister kaum anzuführen braucht, vollkommen angemessen gewählt, originell fortgeführt und sehr wirksam. Die Besetzung dieser Partie im ersten Liede bestehet aus dem Quartett, zwey Clarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern; die im zweyten bloss aus zwey Clarinetten, zwey Fagotten und zwey tiefen B-Hörnern. Auch dadurch, wie durch Alles, eignet sich das erste vorzüglich zur Ausführung in Concerten und ähnlichen Versammlungen; das zweyte vorzüglich als frohes Tafellied. Der Verleger hat beyde für jede Art der Benutzung bequem stechen lassen, und man kann sie in jeder Form einzeln erhalten: Partitur (Preiss: jedes Lied 42 Kreuzer), ausgesetzte Sing- und Instrumentalstimmen (das erste, 2 Fl. das zweyte, 2 Fl. 24 Kr.), Klavierauszug (das erste, 56, das zweyte, 48 Kr.).

Dass der Bericht aus Frankfurt a. d. O. in No. 38. dieser Zeitung nicht von Hrn. Prof. Spieker eingesandt worden sey, bezeugen wir auf Verlangen.

d. Red.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. №. 45. 1825.

Ueber das Lied: *Cur mundus militat sub vana gloria* und dessen Verfasser, als Anhang zur Abhandlung über *Stabat mater* in No. 33 und 34.

Nebenbey das Lied: *O miranda vanitas*, zur Vergleichung mit dem erstgenannten. Beyde mit Uebersetzungen von *G. W. Fink*.

Obgleich diese Lieder nicht zu den kirchlichen gehören, über welche zunächst ich hier, so viel möglich, Genaueres zu berichten unternommen habe: so habe ich doch besonders das erste, dem diese Abhandlung eigentlich gilt, nicht übergehen, oder die Anzeige desselben weiter hinausschieben wollen, weil es wirklich als eine wahre Bereicherung für musikalische Leistungen angesehen werden dürfte. Es ist aber dieses Lied, so viel ich weiss, seit Palestrina's Zeiten von keinem nahmhaften Musiker für die Kunst benutzt worden. Und sollte sich auch hier und da eine Melodie zu demselben vorfinden, die mir, was in solchen Dingen nur zu leicht geschehen kann, unbekannt geblieben wäre: so würde sie doch unter die Seltenheiten gehören, oder ein Choral seyn. Der Grund davon, dass dieser Rhythmus wenig oder gar nicht componirt worden ist, liegt zunächst nur darin, dass er eben nicht kirchlich wurde, keinesweges darin, dass man ihn einer musikalischen Behandlung nicht würdig gefunden hätte: er ist vielmehr, wie manches Treffliche aus dem Mittelalter, wenn auch nicht allen, doch bey weitem den meisten Musikern, namentlich unserer Zeit, völlig unbekannt geblieben. Mir wenigstens scheint er einen nicht geringen Rang unter den lateinischen Liedern des Mittelalters zu verdienen.

Zuvörderst nun das Nothwendigste vom Verfasser desselben, der, wie es mit sehr vielen, ja mit den meisten solcher Erzeugnisse der Fall ist, der mancherley Nachrichten, oder auch wohl übereilten Annahmen wegen, verschieden angegeben wird. Erstlich wird der Engländer Walther Mapes als Verfasser genannt, der zu Ende des 12ten und zu Anfang des 13ten Jahrhunderts lebte und Archidiaconus zu Oxford war, wo auch das Meiste seiner dichterischen Arbeiten noch unter den mancherley, theils sehr wichtigen dort befindlichen Handschriften verborgen liegt. Der Mann ist der Mehrzahl, nicht sowohl seines Eifers wegen, mit welchem er die Gebrechen seiner Zeit angriff, als vielmehr der *cantilena potatoria* halber, die ihm zugeschrieben wird, und die durch Bürgers Uebersetzung „Ich will einst bey Ja und Nein vor dem Zapfen sterben" u. s. w. wieder ins Leben trat, von neuem bekannt geworden. Das zweyte der oben angeführten Lieder, das unten ganz mitgetheilt werden soll, hat nun, vielleicht zufällig, gerade das Metrum, wie die eben genannte *cantilena*. Ich kann nicht mit Gewissheit sagen, ob dieses der einzige und, wäre das, gar nicht haltbare Grund ist, warum man ihm gewöhnlich unser in gleichem Versmaasse verfasstes Lied zuschreibt: es ist auch vor der Hand nicht meine Absicht, diess näher zu untersuchen. Ich musste aber, des ersten Liedes wegen, nothwendig auch den andern Rhythmus hier mit erwähnen, weil Manche auf den Einfall gekommen sind, den Archidiaconus Mapes auch für den Verfasser des *Cur mundus militat* zu halten, was sie jedoch, wie wir gleich sehen werden, ohne allen guten Grund gethan haben.

Es hat uns nämlich der gelehrte Mabillon beyde ihrer Verfasser wegen in Frage stehenden Lieder in den von ihm herausgegebenen Schriften des heiligen Bernhard mitgetheilt. *) Unter den daselbst abgedruckten Reimen befindet sich auch eine Ueber-

*) *Sti Bernhardi Abbatis primi Clarae-Vallensis opera repurgata etc.* tertiis curis D. Joh. Mabillon, presbyteri et monachi Benedictini e congregatione S. Mauri edit. nova, Parisiis 1719.

schrift *Rhythmus de contemtu mundi* (von der Verachtung der Welt). Das erste Lied ist dort gleich *O miranda vanitas* u. s. w. und das zweyte *Cur mundus militat.* Um dieser Zusammenstellung willen, die sich in mehren Abschriften in gleicher Ordnung findet, hat man nun den Walther Mapes auch zum Verfasser des zweyten Liedes machen wollen. Aber es ist noch nicht einmal ausgemacht, ob ihm das erste gehört.

Wieder Andere haben nun, und zwar aus einer viel natürlichern Ursache, den heiligen Bernhard als den Verfasser dieser Lieder annehmen wollen. Unter diese gehört auch Rambach, der sie in seiner *Anthologie christlicher Gesänge* im 1sten Bande p. 268 und 269 eben diesem bekannten, vielseitig thätigen und höchst berühmten Heiligen des Cistercienser-Ordens zuschreibt, der bereits als ein Jüngling von 15 Jahren sich in diesen Orden aufnehmen liess und ihn bald zu dem grössten Ansehn zu bringen wusste. Dieser allerdings sehr talentvolle Mann, dem man wohl Mancherley zutrauen darf, der sich auch schon von seiner dankbaren Mitwelt den ehrenvollen Zunamen Doctor mellifluus (der honigreiche, der honigtriefende), besonders seiner heiligen Reden wegen, erwarb, und schon 20 Jahr nach seinem Tode (er starb 1153) unter die Heiligen gesetzt wurde, dieser so angesehene Mann ist uns unter andern auch zur Kenntniss der Musik des Mittelalters, oder richtiger eines Theiles jener Musik, höchst merkwürdig. Er verdiente daher nicht bloss der mancherley ihm zugeschriebenen Gesänge und Reime wegen, sondern vor Allem seines *tractatus super Antiphonarium Cisterciensis Ordinis* halber in Blättern für Musik eine eigene ausführlichere Abhandlung. Diese Bernhardinische Schrift enthält nämlich eine Darstellung der damaligen vom heiligen Verfasser für ächt erklärten Kirchenmusik. Die Ausdrücke sind oft so, dass sie gar Manches zu untersuchen übrig lassen, was bis jetzt noch nicht geschehen ist. Vor der Hand muss ich mich damit begnügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, und erwähne nur noch von ihm, was unmittelbar hierher gehört, seine Lieder. Diese werden nun zwar, wie Manches, von Mabillon in den Schriften Bernhards mitgetheilt, weil der Ruf sie dem heiligen Wundermanne zusprach: aber der gelehrte Herausgeber erklärt selbst in einer Vorerinnerung ausdrücklich, dass sie zu den untergeschobenen zu zählen wären. Siehe II Volum. p. 909—922. Die Gründe, die Mabillon für seine Meinung anführt, werden aber von Rambach nicht für gültig erklärt. Er sagt da im ersten Theile seines Werkes p. 268: „Mabillon führt an, dass die Cistercienser beym Gottesdienste keine metrischen Gesänge duldeten, und dass Bernhard selbst in dem von ihm verfertigten *Hymnus* zum Officio S. Victoris (eines heiligen Wunderthäters, dessen Leib im Kloster Montier-Ramey ruhte) den Rhythmus nicht streng beobachtet habe.“ Da sind aber von Rambach Mabillons Worte sehr gemildert angeführt worden; dieser sagt ausdrücklich, dass Bernhard hierin (nämlich in dem, was ohne Widerrede von ihm ist) den Rhythmus gänzlich vernachlässigt habe. Es lautet dort mit Mabillons eigenen Worten so: Cistercienses nihil admittebant, quod metricis legibus coerceatur. Unde Bernhardus in componendo Sti Victoris Officio leges non tantum metri, sed etiam rythmi omnino neglexit. Und so findet sich's denn auch wirklich; das ganze Officium des heiligen Victor ist völlig in Prosa abgefasst, wie es im IVolum. im dritten Theile p. 1263—1266 der Pariser Ausgabe von 1719 zu lesen ist. Dazu kommen noch die eigenen Worte Bernhards über denselben Gegenstand. Er schreibt darüber an den Abt Guido, der ihn um die Abfassung dieses Officiums gebeten hatte, unter andern so: „Was nun den Gesang betrifft, so habe ich einen *Hymnus* verfertigt, die Form des Metrums vernachlässigend, damit ich dem Sinne nicht zu nahe treten möchte.“ *)

Wenn sich hingegen Rambach für seine Behauptung ferner auf die Tradition beruft: so ist sie schon an und für sich nicht für einen vollgültigen Beweis anzusehen. Hier aber verliert er noch besonders dadurch sein Ansehen, weil wirklich die meisten Lieder Bernhards auch Anderen zugeschrieben werden; sogar das Lied: *De nomine Jesu,* das in einer alten Handschrift für das Werk einer ungenannten Nonne erklärt wird, wie Rambach selbst nach Mabillon anzeigt. Und das stimmt auch weit eher mit der Weitschweifigkeit und dem Durcheinandergeworfenen des Gedichtes überein, das in der That nur in einem Auszuge zu gebrauchen ist. Wenn aber die Tradition dem heiligen Bernhard sogar das Lied *Ave maris stella* zuschreibt,

*) I Volum. p. 258 und 259 steht der Brief an den Abt Guido. Unter andern: Quod ad cantum spectat, hymnum composui, metri negligens, ut sensui non deessem.

das doch, wie R. ebenfalls weiss, ausgemacht älter ist: so wird sie dadurch in Ansehung dieses Gegenstandes nur noch verdächtiger.

Auch beweist Berengars Versicherung, der gegen den in Dingen des Glaubens heftig und hart eifernden Bernhard zur Vertheidigung des allgemein bekannten Abaelards sich erhob, kaum etwas, weil Berengar dadurch, dass er von Bernhard sagt, er habe von Jugend auf mimische Liederchen und feine Verschen gedichtet (mimicas cantiunculas et urbanos modulos) und mit seinen Brüdern darin gewetteifert, den frommen Mann nicht eben loben, sondern vielmehr tadeln wollte, als einen, der etwas triebe, was dem Geiste seines Ordens nicht angemessen sey. Aber angenommen, Bernhard habe wirklich solche Liederchen verfertigt, wie Berengar behauptet, was Mabillon ebenfalls kennt und am angeführten Orte selbst schreibt: so wird sich doch wenigstens damit noch lange nicht beweisen lassen, ob dieses oder jenes der Bernharden zugeschriebenen Lieder wirklich von ihm ist, oder nicht.

Was nun im Einzelnen die von Mabillon in den Schriften Bernhards mitgetheilten Lieder von der Verachtung der Welt angeht: so enthält diese Rubrik offenbar fünf verschiedene Gesänge, die der Art ihres Baues und dem dichterischem Geiste nach von drey, wo nicht von vier verschiedenen Verfassern herzurühren scheinen. Das erste aus dieser Rubrik hat vier Strophen und ist eben in der Versart dem Trinkliede gleich, das nach gewöhnlicher Annahme dem oben genannten Mapes zugehört. Es mag mit hier stehen, damit es ein jeder selbst mit dem andern vergleichen kann. Man wird schon unter diesen beyden Liedern, irre ich nicht sehr, einen nicht geringen Unterschied in Ausdruck und Zusammenstellung wahrnehmen. Und doch zeigt sich das bey den drey letzten noch weit auffallender, so dass man den sogenannten Rhythmus kaum für etwas anders, als für eine gute Sammlung von Liedern verschiedener Verfasser über einen und denselben Gegenstand, der den Mönchen vorzüglich lieb seyn musste, ansehen kann.

Zu allen diesen Gründen kommt nun noch, dass zwey gelehrte, in Dingen der Ordensgeschichten besonders hocherfahrene Männer, der Jesuit Rader und der Franciskaner L. Wadding, das zweyte Lied dieser Sammlung ganz ausdrücklich und ohne Vorbehalt dem Italiener Jacoponus zuschreiben, was auch bereits in der Abhandlung über *Stabat mater* berührt worden ist.

Aller dieser Gründe wegen scheint es mir als ausgemacht angenommen werden zu können, dass das fragliche Lied *Cur mundus militat* nicht dem heiligen Bernhard, sondern, wie es auch schon Mehre, ohne jedoch die Gründe auseinander zu setzen, angenommen haben, dem Jacoponus angehört. Ich theile es hier vollständig, und zwar so mit, wie es in L. Waddings *Annalen* (Rom, 1733.) zu lesen ist im 6 Th. p. 79 und 80.

Rambach hat übrigens von 10 Strophen nur 6 ausgehoben, die erste, vierte, sechste, siebente, achte und zehnte; vom Liede *O miranda vanitas* fehlt auch die dritte Strophe. Nach meinem Dafürhalten dürften wohl auch auf diesen Gegenstand Augusti's Worte angewendet werden (Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie 1 B. Vorrede p. 15): „Abkürzungen werden nicht vorgenommen, weil diess der formellen Charakteristik Abbruch thun würde. Bloss dann wird eine Ausnahme gemacht, wenn eine sonst durch nichts ausgezeichnete Homilie irgend eine neue und auffallende Bemerkung enthalten sollte."

Von beyden Liedern habe ich eine Uebersetzung versucht, weil mir keine mit dem vierfachen Reime nach dem Originale bekannt ist, was mir aber bey Liedern des Mittelalters, deren Hauptschmuck eben der Reim ist, durchaus nothwendig scheint. In der ersten Strophe des dem Mapes und Bernhard zugeschriebenen Liedes habe ich, allerdings um des Reimes willen, der bekanntlich im Deutschen weit schwieriger, als im Lateinischen und Italienischen ist, mich genöthigt gesehen, das Bild des lateinischen Dichters, das er in der vierten Zeile gebraucht, wo es nach dem Originale heisst: „Was schneller vergeht, als des Werges Flamme" zu verändern. Ich hoffe jedoch desshalb wenigstens so lange einige Entschuldigung zu erhalten, bis eine auch in diesem Bilde völlig getreue, vierfach gereimte Uebersetzung dieser Strophe entweder mir selbst, oder einem andern gelingt. Ich bemerke diess nur um derer willen, die die Schwierigkeiten solcher Arbeiten aus eigenen Leistungen noch nicht gehörig kennen. Das dafür gewählte Bild hat wenigstens das Volksthümliche für sich. Es folgen nun beyde Lieder mit meinen Uebersetzungsversuchen, und zwar hier das erste um des andern willen.

O miranda vanitas! o divitiarum
Amor lamentabilis! o virus amarum!
Cur tot viros inficis, faciendo carum,
Quod pertransit citius, quam flamma stuparum.

Homo miser, cogita: mors omnes compescit,
Quis est ab initio, qui morti non cessit?
Quando moriturus est, omnis homo nescit:
Hic qui vivit hodie, cras forte putrescit.

Qui de morte cogitat, miror quod laetatur;
Cum sic genus hominum morti deputatur,
Quo post mortem transeat homo, nesciatur:
Unde quidam sapiens ita de se fatur:

Dum de morte cogito, contristor et ploro,
Verum est, quod moriar, et tempus ignoro,
Ultimum quod nescio, cui jungar choro:
Ut cum sanctis merear jungi, Deum oro.

Wunderbare Eitelkeit, thränenwerthe Triebe,
Gift, das nur Verderben schafft, flücht'ger Güter Liebe,
Die so Viele schon verdarb — als ob ewig bliebe,
Was so schnell von hinnen rauscht, Wasser in dem Siebe!

Denke doch, du armer Mensch, dass der Tod dich bändigt,
Kennst du, der seit Adams Fall nicht durch ihn geendigt?
Wem, wie lang' er leben soll, ward es eingehändigt —
Heute roth und morgen todt — sey was dich verständigt.

Wunder, dass, wer diess bedenkt, sich noch freut am Leben;
Wenn dem Tod das Staubgeschlecht so ward übergeben —
Nach dem Tode, sag, wohin führt' dein eitles Streben?
Drum wird dir der Weise wohl solche Antwort geben:

Denk' ich an des Todes Nacht: traur' ich schwer und weine,
Wahr ist, dass ich sterben muss; ist auch heute meine?
Ach nicht weiss ich, welchem Chor ich mich dort vereine!
Darum fleh' ich, heil'ger Gott, lass mich sein der Deine.

Das andere Lied, von Jacoponus:

Cur mundus militat sub vana gloria,
Cujus prosperitas est transitoria?
Tam cito labitur ejus potentia,
Quam vasa figuli, quae sunt fragilia.

Plus crede litteris scriptis in glacie,
Quam mundi fragilis vanae fallaciae. 1)
Fallax in praemiis, virtutis specie,
Quae nunquam habuit tempus fiduciae.

Magis credendum est viris fallacibus, 2)
Quam mundi miseris prosperitatibus,
Falsis insomniis et voluptatibus 3)
Falsisque studiis et vanitatibus. 4)

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis,
Vel ubi Sampson est, dux invincibilis, 5)
Vel pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Vel dulcis Jonatas, multum amabilis?

Quo Caesar abiit, celsus imperio,
Vel dives, splendidus totus in prandio?
Dic ubi Tullius, clarus eloquio?
Vel Aristoteles, summus ingenio?

Tot clari proceres, tot rerum spatia, 6)
Tot ora praesulum, tot regna fortia?
Tot mundi principes, tanta potentia?
In ictu oculi clauduntur omnia.

Quam breve festum est haec mundi gloria!
Ut umbra hominis sic ejus gaudia. 7)
Quae semper subtrahunt aeterna praemia,
Et ducunt hominem ad dura devia.

Was streitet doch die Welt, trunken von Eitelkeit,
Da so vergänglich ist all' ihre Herrlichkeit?
Ach wie behend zerbricht, stündlich dem Fall geweiht,
Gleich eines Töpfers Werk, aller Gewalten Streit.

Zügen in Eis und Schnee kannst du weit mehr vertraun,
Als auf der eiteln Welt leere Verheissung baun.
Trügend in Fernen zeigt sie dir Genussesaun,
Doch in der Nähe wirst wüst du die Stätte schaun.

Klüger noch trautest du täuschendem Menschensinn,
Als der Zerbrechlichkeit schimmerndem Weltgewinn;
Trügend ist Erdenlust, trugvoll der Welt Beginn,
Was du mit Müh' erkämpft, fährt wie ein Traum dahin.

Sag', wo ist Salomon, der einst so herrlich stand,
Oder wen fasset noch Simsons, des Starken, Hand?
Schönheit des Absalon, die man so fehllos fand,
Jonathans süsse Treu, deckt sie nicht auch der Sand?

Wo eilte Caesar hin, prangend in Herrscherkraft,
Oder der reiche Mann, schwelgend in Rebensaft?
Sprich, wo ist Tullius glänzende Meisterschaft,
Und Aristoteles, ruhmvoll und musterhaft?

Alle die Fürstlichen, so vieler Zeiten Zier,
So vieler Herrlichkeit trotzender Macht Panier,
Alle der Siegesglanz, alle die Weltbegier?
Nur einen Augenblick — und sie sind unter dir.

Kurz ist des Lebens Fest, kurz nur der Erde Macht,
Gleich einem Schattenbild schwindet die höchste Pracht;
Ach und zu bald verführt, was uns im Herzen lacht,
Schauervoll zieht es uns schnell in Verderbensnacht.

---

1) Mabillon: mundi miseri für fragilis.
2) Mohnike schlägt nicht übel für viris zu lesen vor: ventis. Ich habe aber die überall sich findende Lesart doch lieber beybehalten wollen. Mabill. hat: viris veracibus, mit welchem Beyworte ich nichts anzufangen wüsste.
3) Mabillon: falsis in somniis.
4) Wadding hat falsis quoque studiis. Es muss aber offenbar falsisque studiis heissen, wie Mohnike setzt, oder wie Mabillon schreibt: falsis in studiis.
5) Est fehlt bey Manchem. Mabillon: und Wadding haben es, wie es auch stehen muss.
6) Mabill: statt rerum, retro. Rambach schreibt stets nach Mabillon.
7) Mabill: statt sic, sunt.

O esca vermium, o massa pulveris,
O ros, o vanitas, cur sic extolleris? [8]
Ignoras penitus, utrum cras vixeris. [9]
Fac bonum omnibus, quamdiu poteris.

Haec mundi gloria, quae magni penditur, [10]
Sacris in litteris flos foeni dicitur.
O leve folium, quod vento rapitur,
Sic vita hominum hac vita tollitur. [11]

Nil tuum dixeris, quod potes perdere,
Quod mundus tribuit, intendit rapere.
Superna cogita, cor sit in aethere,
Felix, qui potuit mundum contemnere.

Bald nur der Würmer Raub, modernd in kurzer Frist,
Nichtig, wie Morgenthau, was sich so hoch vermisst,
Weisst du denn, Staubgenoss, ob du noch morgen bist?
Gutes thu' jedermann, so lang es möglich ist.

Sieh, dieser Erde Ruhm, der sich so köstlich hält,
Wird er vom heil'gen Buch Gräsern nicht gleich gestellt?
O wie ein leichtes Blatt plötzlich vom Winde fällt,
So fährst auch du dahin — Nichts bleibt auf dieser Welt.

Nenne doch nimmer dein, was stets wie Schaum zerrann,
Jedem entreisst die Welt, was er ihr abgewann;
Denk an das Ewige, blicke du himmelan,
Selig, wer wohlgemuth Eitles verschmähen kann.

Eine vierstimmige Melodie zu diesem Liede ist ebenfalls von mir versucht worden. Ich werde sie, wenn sie von Kennern würdig befunden werden sollte, mit anderen Liedern des Mittelalters dem Publiko vielleicht bald übergeben. Ich habe zwey Strophen zusammen gezogen, um zu viele Wiederholungen zu vermeiden. Es liesse sich aber auch, und vielleicht noch besser, auf andere Art zur Composition benutzen. Denn die stets gleichmässig wiederkehrenden Versabschnitte, die in einer Liedermelodie doch nicht gänzlich vernachlässiget werden dürfen, bringen bey den grösseren und gleichmässigeren Zeitausfüllungen der Musik sehr leicht eine nur mit glücklicher Vorsicht zu vermeidende Eintönigkeit in dem Grade hervor, in welchem jene gleichmässige Wiederkehr dem declamirten Gedichte Anmuth verleiht.

Anhang. Ein Hr. von A. hat die Güte gehabt, der Redaction der musikalischen Zeitung einen Nachtrag zur Abhandlung des *Stabat mater* einzusenden, der eine deutsche Uebersetzung desselben und ein Lob der Composition des vormaligen Concertmeisters in Cassel, Radewald enthält, welches Werk bey Schott in Mainz gestochen worden ist. Diese Uebersetzung würde nun allerdings eine wahre Bereicherung meines Aufsatzes seyn, wenn sie nicht eben dieselbe wäre, die ich dort bereits für die beste unter allen erklärt habe. Sie ist nämlich keine andere, als die in Wielands *Merkur* stehende, allgemein bekannte. Aus diesem Grunde habe ich sie nur mit dem ihr gebührenden Lobe angeführt, nicht abdrucken lassen, sondern lieber dafür ein paar unbekanntere, damit jeder selbst vergleichen könne und die Wahl habe.

Ueber den kleinen Nachtrag, den Hr. Hofrath Prof. A. Wendt in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung No. 40. d. J. über *Dies irae* hat einrücken lassen, muss ich mich etwas weitläufiger erklären.

Der Hr. Hofrath meint, ich hätte in meinem Aufsatze über *Dies irae* Alles zusammengestellt, was sich sagen lasse: hingegen in den Angaben der Uebersetzungen und Compositionen fänden sich Lücken.

Es lässt sich aber, wenn auch nicht über den Thomas Celano, doch über die anderen angeblichen Verfasser des Gedichts, so wie über den Text selbst noch Mancherley berichten, was ich, als nicht hieher gehörig und also nach meiner Ansicht (an diesem Orte) mehr nachtheilig, als nützlich, nicht durchgeführt, wohl aber angedeutet habe. Ferner habe ich dort ausdrücklich gesagt, dass ich von den vielen Uebersetzungen, die das Lied erhalten hat, nur die uns wichtigen ausheben, nicht aber, dass ich eine volle Literatur derselben geben wolle. Ich habe dabey auf Mannigfaltigkeit und darauf gesehen, dass das Ungewisse gewisser gemacht werden möchte. Wenn ich nun nicht alle anführte: so kann man doch unmöglich das, was ich nicht habe geben wollen, für eine Lücke erklären, die mir zur Last fällt. Ich darf auch vermuthen, dass der Hr. Hofrath diess nicht gewollt hat: es wird aber doch Vielen um desto eher so klingen, weil es wirklich Schriftsteller giebt, die nicht eher ein u. s. w. schreiben, als bis sie nichts mehr wissen. Ich möchte mich aber nicht gern darunter zählen lassen. Darum sehe ich mich genöthigt, die Lücken, die auch in den Angaben des Hrn. Hofraths zu finden sind, so weit auszufüllen, dass man sehen könne, dass meine

8) Mabillon: o roris vanitas.
9) Mabillon: Ignorans.
10) Mabillon: statt mundi, carnis.
11) Mabillon: Sic vita hominis luci subtrahitur, nicht so schön, wie die oben gegebene Lesart des L. Wadding.

Weglassungen nicht aus Unbekanntschaft mit der Sache entstanden sind, sondern dass diess wirklich mit Vorbedacht geschehen ist, um den Aufsatz nicht ohne Noth für den Ort, wo er steht, zu weitschweifig zu machen.

1) Führt der Hr. Hofrath die Uebersetzung des Philosophen J. G. Fichte an, erinnert sich aber nicht, wo er sie gelesen hat. Da sie wirklich unter die vorzüglicheren gehört, will ich hier nachträglich einen Ort bezeichnen, wo sie Jeder finden kann. Sie steht in dem mehrmal von mir in der Abhandlung angeführten Werke Rambachs abgedruckt: *Anthologie christlicher Gesänge u. s. w.* Th. I. p. 327. Rambach fügt hinzu: sie soll von Fichte seyn.

2) Die von Adolph Ludwig Fellen (ein Druckfehler, muss Follen heissen) lässt gar Vieles zu wünschen übrig.

3) Die Silbert'sche scheint in der vom Hrn. Hofrath nicht angeführten Carl Aug. Döring'schen nachgebildet, oder doch sehr benutzt zu seyn. Sie steht in seinem *christlichen Hausgesangbuche.* Elberfeld 1821.

Zu den vom Hrn. Hofrath nicht angeführten gehören ferner:

4) eine in dem *neuen christkatholischen Gesang- und Gebetbuche* für die Mainzer Erz-Diöces 1817 unter No. 397, welche aber sogar geringer ist, als die Riedelsche.

5) in *dem Lichtboten* Frankfurt a. M. 1806 im Aprilstück, mit X unterzeichnet.

6) in *der religiösen Feyer für die Verstorbenen nach dem Ritus der katholischen Kirche,* oder *Officium defunctorum* lat. und deutsch. Freyburg und Konstanz 1815. von M. F. Jäck.

7) Zwey Uebersetzungen von Fr. Jos. Weinzierl in dem Gesangbuche der heil. röm. katholischen Kirche, Augsburg 1816 und in den Hymnen und Liedern für den kathol. Gottesdienst 1817. In beyden fehlt aber der dreyfache Reim.

8) hat auch Walter Scott in seinem letzten Minstrel (6 Gesänge), übersetzt von Dr. Adolph Strack, Bremen 1820, eine Nachbildung gedichtet. u. s. w.

Diess Wenige zum Beweiss, dass mir die Uebersetzungen gar nicht unbekannt sind und dass ich vielmehr ein vollständigeres, leicht abzuschreibendes Verzeichniss an diesem Orte für überflüssig gehalten habe. Was aber noch über die Ergänzungen des Hrn. Hofrath in Ansehung der Compositionen gesagt werden muss, beweist lebhaft das alte: Errare humanum est. Der Hr. Prof. Wendt kann unmöglich den Aufsatz mit der einem Ergänzer nothwendigen Aufmerksamkeit gelesen haben, da die von ihm angeführten Namen, Gottfr. Weber abgerechnet, in meinem Aufsatze bereits stehen, nämlich Mich. Haydn, Vogler und Neukomm.

Gottfried Webers Composition ist aber von dem Componisten selbst im 10ten Hefte der *Cäcilie* näher beschrieben worden, was nun Jeder weiss. Auch ist es hinlänglich bekannt, dass fast jeder Meister in Italien wenigstens Ein *Requiem* geschrieben hat. Da hätte sich zu Ergänzungen auf eine sehr leichte Weise noch viele Ausbeute finden lassen, wenn der Hr. Hofrath nur hätte nachsehen wollen. Würde ich aber einmal eine Literatur der Compositionen solcher Werke unternehmen: so würde ich es für nöthig erachten, sie mit kurzen Bemerkungen über die Art der Bearbeitung zu begleiten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Octobers. In diesem Monate, wo die Abende sich verlängern, erschienen auch die ersten Concerte, und versprachen zahlreiche Nachfolger. Den Reihen begannen am 27sten die Gebrüder Anton und Carl Ebner, 16 und 15 Jahr alt (Schüler unsers Möser, der jetzt neue Lorbeern in Paris pflückt), von denen die musikalische Zeitung schon früher vortheilhafte Berichte lieferte. Anton spielte Variationen für die Violine von Rode, Carl eine Polonaise von Mayseder, beyde ein Doppelconcert von Spohr, mit Fertigkeit und Gefühl. Zum Besten des Friedrichsstiftes und als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen, wurde am 31sten ein Concert veranstaltet, das durch Reichthum des Inhalts und Trefflichkeit der Ausführung allgemein gefiel. Der erste Theil gab Webers Ouverture zum Tell, der seit langer Zeit nicht gegeben worden; Kaiser Max auf der Martinswand, von Heinrich v. Collin, gesprochen von Mad. Stich; Scene und Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Dem. Carl, die, wie die nachher zu erwähnende Dem. Hoffmann, früher Zögling des Friedrichstifts war; Concert auf dem Violoncell, gespielt vom Hrn. Kammermusikus Griebel; Terzett aus Pucitta's Heinrich IV. gesungen von Dem. Hoffmann, Dem. Carl und Hrn. Stümer; das zweyte Concert von Kalkbrenner, auf

dem Pianoforte vorgetragen von Dem. Jaffe, Schülerin des Hrn. Kammermusikus Mohs, eine Dilettantin, die mit Fertigkeit und Seele spielte und dadurch selbst manchen sogenannten Künstler übertraf; Arie mit Chor von Carafa, gesungen von Dem. Hoffmann; Clarinettconcert von C. M. v. Weber, geblasen von Hrn. Schick, Sohn unserer unvergesslichen Sängerin, und jetzt Kapellmeister beym Infanterieregiment in Stralsund, der durch leichten Ansatz und tief gefühlten Vortrag entzückte; Chorgesang von den Kindern des Friedrichsstiftes, unter Leitung ihres würdigen Lehrers, des Hrn. Chordirector Leidel.

Die königl. Schauspieler gaben folgende Neuigkeiten: am 11ten: *das Concert am Hofe*, komische Oper in einem Aufzuge, nach dem Französischen *Le concert à la cour, ou la debutante*, von Scribe und Melville, bearbeitet von C. Herklots; Musik von Auber; in Scene gesetzt vom Regisseur Baron von Lichtenstein. Dieses Stück empfahl sich durch angenehmen Inhalt, treffliche Musik und gutes Spiel; Hr. Devrient der jüngere gab den Fürst Casimir, Hr. Blume den Kapellmeister Astuccio, Mad. Schulz seine Gemahlin, Mad. Seidler die Agathe Illenau und Hr. Stümer den Maler Reinhold. Fast alle einzelnen Musikstücke gefielen, besonders Reinholds Arie: Als verlassne dürft'ge Waise; der Signora Astuccio Lied: Schon sein erster Blick äugelte Gnade etc; ihr, ihres Gemahls und Reinholds Terzett: Dir hab' ich, da sich Kunst und Kunst gesellen etc; der Signora Astuccio eingelegte italienische Scene von Mercadante; Agathens Scene und Arie: Hört nicht von fern man schon des Frohsinns heitre Klänge etc; des Fürsten Lied: Warum in Thränen, holdes Kind etc. und Agathens und Reinholds Duett: Klang da nicht mein Name etc. — Am 15ten: zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen sprach Mad. Schröck einen Prolog von C. Raupach, als Einleitung des zum ersten Mal aufgeführten historischen Schauspiels von demselben Dichter, *Alanghu*, in drey Abtheilungen. Ich erwähne dieses Schauspiel, das wie andere Stücke desselben in unserer Mitte weilenden Dichters sehr gefiel, wegen der zur Handlung gehörigen Chöre vom Hrn. Kapellmeister Schneider, unter denen besonders der Gesang der Mongolen am Schlusse des ersten Actes lebhaften Beyfall erhielt. Darauf folgten: *die beyden Tanten*, komisches Ballet in zwey Abtheilungen, arrangirt vom Balletmeister Titus; Musik von Gyrowetz. Die Musik ist lieblich und wurde wie das belustigende Ballet vortrefflich ausgeführt. Den 27sten: *Der Prinz von Pisa*, Originallustspiel in fünf Abtheilungen, von Wilib. Alexis (Hering). Ich erwähne dieses Stück, das mit getheiltem Beyfalle gegeben wurde, nur wegen des Männerchors von Zelter und der Romanze von Wollank componirt, die sehr ansprachen. Von den fremden Gästen hat sich nur Einer in der Oper gezeigt, nämlich Dem. Rothamer vom Theater zu Frankfurt a. M., die am 18ten als Astasia in Salieri's *Axur* auftrat, aber nicht gefiel.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 1sten: *der Schnee*, komische Oper in vier Akten, aus dem Französischen der Herren Scribe und Delavigne von J. F. Castelli; Musik von Auber. Das Stück war schon im vorigen Jahre auf der königl. Bühne, aber nur mit mässigem Beyfalle, gegeben worden; auf dieser vorstädtischen Bühne machte es furore, wie alle Stücke, in denen bisher Dem. Sontag etc. auftraten. Sie gab mit grossem Anstand und vieler Zartheit das Fräulein Bertha, und ihr Gesang entzückte wie immer. Sie wurde aber auch trefflich unterstützt; Hr. List gab den Herzog, Mad. Wächter die Prinzessin Lydia, Hr. Wächter den Fürsten von Neuburg, Hr. Jäger den Grafen von Willau, Dem. Felsenheim die Gräfin von Rittberg und Hr. Spitzeder den Gärtnerburschen Wilhelm. Alle einzelnen Musikstücke fanden rauschenden Beyfall. Den 12ten: *der Geist auf der Bastey in Wien*, Posse mit Gesang in zwey Akten von Meisl; Musik von Volkert. Dieses aus Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung sattsam bekannte Gespenst gefiel auch hier allen Freunden der Posse, und wird noch oft das Haus füllen. Hr. Schmelka gab den Geist mit allen ihm eigenen lazzis; ausserdem gefielen Dem. Aug. Sutorius als Marie, Hr. Rösicke als Prell, Hr. Rosenfeld als Heinrich Unglück etc. Von dem Componisten war hier noch nichts bekannt; am meisten gefielen Mariens Arie: Noch einmal, du schöne Gegend etc; des Geistes und Heinrichs Duett: Kaum hör' ich ein' Musik, so wird mir so g'wiss etc; des Geistes Arie: Que je vous aime etc. Am 20sten: *Aschenbrödel*, komische Oper in zwey Akten, von Rossini. Der Text war bearbeitet von C. v. Holtey, dem Regisseur der Oper; leider aber stimmte der gesungene nicht mit dem gedruckten überein. Auch diese Oper gefiel sehr, und ist mehrmals bey stets überfülltem Hause gegeben worden. Auch hier fanden alle einzelnen Partieen rauschenden Bey-

fall; desshalb nennt Ref. kein einzelnes Stück, sondern begnügt sich, die Besetzung anzuzeigen. Hr. Jäger gab den Prinzen Ramiro, Hr. Wächter den Dandini, Hr. Spitzeder den Don Magnifico, Dem. Felsenheim und Dem. Cath. Eunike seine Töchter, Dem. Sontag die Aschenbrödel und Hr. Genée den Alidor.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte composée par G. Schubert. Liv. 1. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl.)

Eine recht angenehme Gabe für alle, die nicht auf Meisterschaft im Fortepianospiele Ansprüche machen; diese Art Spieler würde nicht genug zu arbeiten finden, wohinein vorzüglich vermeintliche Meister ihre Hauptfreude setzen. Es geht hier so angenehm und so natürlich und doch so fein zu, wie in einer guten Gesellschaft; es will auch eben so leicht, wie ein guter Gesellschaftston, behandelt seyn, dann wird es aber auch sicher gefallen. Für solche also, die, verwöhnt durch ungeheure Haufen von Dissonanzen, nur Schreckliches und bunt durcheinander Geworfenes zu hören belieben, ist es gar nicht. Gleich der erste Satz, ein Allegro moderato, wo doch seit lange am ernstesten und höchst romantisch gewählt werden muss, ist überaus natürlich und leicht. Dass man darin in Ansehung der Erfindung nichts Neues trift, wird nicht befremden. Hin und wieder stösst man wohl auf einige kleine Unbeholfenheiten in der Begleitung, z. B. im ersten Theile, Tact 12, wenn das f nicht ein Druckfehler ist; es sollte e heissen; p. 6, Takt 7 sollte statt des d im Basse h stehen. Das sind aber Kleinigkeiten, die den Meisten völlig entgehen, die also auch nichts Störendes für sie haben. In demselben gefälligen Tone ist auch das verhältnissmässig nicht zu lange Adagio im $\frac{6}{8}$ Tacte gehalten. Nur ist es hier ein grosser Uebelstand, dass im fünften und dem halben sechsten Tacte, die erste Figur weggerechnet, anstatt der Sechzehntel in der Linie der rechten Hand Achtel stehen, was sich im zweyten Theile gegen das Ende eben so fehlerhaft wiederholt. Solche Druckfehler wird zwar jeder Lehrer sogleich verbessern: aber mittelmässigen Spielern, für die das Ganze vorzüglich ist, verursacht so etwas doch einige Verlegenheit, oder es giebt Veranlassung zum leichtfertigen Notenlesen. Mit Octavenfortschreitungen u. dgl. ist es nun eben auch nicht genau genommen worden. Da aber Alles meist in die nächste Verwandtschaft fortschreitet: so hat diess nicht viel zu sagen. Jedoch beweist auch hier manche Stellung der Accorde noch die Unsicherheit des Tonsetzers, z. B. p. 9. Tact 1, wo im Basse offenbar für stehen sollte. Den Schluss macht, wie gewöhnlich, ein Rondo scherzando, auch $\frac{6}{8}$ aus C dur, wie der erste Satz; nicht minder leicht und gefällig, wie die vorigen Sätze, so dass wir das Ganze empfehlen können.

Sonate pour le Pianoforte, composée et dediée aux jeunes Amateurs par Jaques Schmitt. Oeuv. 26. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 48 Xr.)

Dass dieses Werkchen jungen Pianoforte-Liebhabern gewidmet ist, zeigt der Titel, und, dass es ihnen mit Recht gewidmet ist, die Arbeit selbst. Es fordert sehr mässige Kräfte, ist angenehm und nützlich zugleich; und wenn wir uns nicht bey Kleinigkeiten aufhalten wollen, haben wir nichts weiter zu sagen, als dass es seinem Zwecke so gut, wie das eben angezeigte, genug thun wird. Das Ganze ist mehr für ein gebundenes Spiel und für einen festern Anschlag gearbeitet, als das vorher genannte, das mehr Leichtigkeit erfordert. Man könnte mit Vortheil eins dem andern folgen lassen. Beyde Sonaten gehören also zu den besseren; sie nehmen sich gut aus und üben die Spieler, wir möchten fast sagen, methodisch. Wir wünschen ihnen daher viele Freunde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. N°. 46. 1825.

Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre von Dr. Franz Stöpel.

Zweyte Probe. Ueber die Moll-Tonarten.

Wenn die Geschichte der Musik uns leider hinsichtlich der Entstehungs- und Bildungsweise der Dur-Tonleitern, und diese gedacht als Inbegriff der sogenannten Dur-Tonarten, uns ganz ohne Nachrichten gelassen hat, — so dass in diesem Betracht schon die wunderlichsten Hypothesen gebaut wurden; *) — wenn aus der Darstellung der Entstehung der Dur-Tonarten, nach den bisherigen Begriffen, (in den Leitern nämlich) wie ich sie gleichfalls nur hypothesirend, und vielleicht gleichfalls wunderlich genug, versucht habe, **) aber durch Vernunft-Gründe begründet und durch die Erfahrung bestätigt halte, — wenn, wiederhole ich, daraus hervorgeht, dass man bis jetzt von dem ganzen Tonarten-Wesen gar keine richtige, vielweniger klar begründete Vorstellung hatte; so kann es noch weit weniger Wunder nehmen, wenn das hinsichtlich der Moll-Tonarten, ihrer historischen und wahrheitlichen Begründung nach, noch weit mehr, so sehr der Fall ist, dass noch bis auf den heutigen Tag die Tonlehrer über das Wesen, über die innere und äussere Construction derselben, in den Moll-Leitern, noch nicht mit einander einig sind; denn die Moll-Tonarten verhalten sich zu den Dur-Tonarten, wie die Copie zum Originale. Die Molltonarten sind rein künstliche Nachbildungen der Dur-Tonarten, welche die Natur gegeben hat, deren Grundform, der harmonische Dreyklang, sich in jedem klingenden Körper, mit jedem Klange, ohne alles Hinzuthun entwickelt.
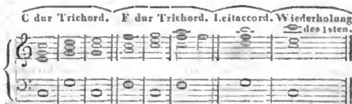
*) Man vergleiche z. B. nur *Webers Theorie der Tonsetzkunst* und *Fröhlich's Anleitung zur Erlernung und Behandlung der Singkunst etc.*

**) Vergleiche die Abhandlung *über die Octaven und Quintenfolgen* in No. 31. dieser Blätter.

Demungeachtet glaube ich den Weg zur Lösung dieses Problems und zur Aufstellung eines wahrbegründeten Theorems von den Moll-Tonarten gefunden zu haben, wenn die von dem Tonleitern- und Tonarten-Wesen a. a. O. überhaupt entwickelten Ansichten richtig sind, und wenn ich, wie schon angedeutet, das Moll mit Recht für ein Kunst-Erzeugniss halte, das sein Urbild in der Natur hat, nicht aber von ihr selbst gegeben wird, wie jenes; denn dann wird sich das Bilden oder Gestalten der Moll-Tonarten in den Leitern, vernünftiger Weise, ganz nach dem der Dur-Tonarten in den Leitern regeln müssen.
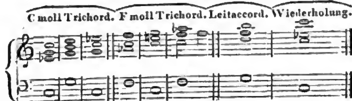
Wie diese nur leider in der bisherigen Weise als ein Erzeugniss ziemlich bedachtloser Willkühr erscheinen, — denn man hat die Winke der Natur nicht verstanden, ist ihr nicht treu geblieben — so wird sich das freylich auch auf die Nachbildung übertragen; aber wir können nun einmal nicht anders als uns an das Vorhandene anschliessen, und wollen uns daher gern begnügen, wenn wir mit unserem neuen Wissen, wenigstens nur an Consequenz gewinnen.

Eine Dur-Tonleiter stellt sich, harmonisch betrachtet, am naturgemässesten so dar:



das heisst in zwey Trichorden, welche die Tonarten C- und F-dur constituiren, einem Leitaccorde

zum Achten des Ganzen, womit sich das eben schliesst. Denn da C moll von C dur sich nun durch nichts weiter unterscheidet, als dadurch, dass es ist, was es seyn soll, Moll, und zu dem Ende im Dreyklange die kleine, weiche Terz hat: so wird die C moll-Leiter sich nothwendig so gestalten müssen:



dass sie nämlich mit dem ersten Trichorde die Tonart C moll, mit dem zweyten die Tonart F moll u. s. f. giebt.

Wenn ich die Möglichkeit gegründeter Zweifel gegen diese meine freylich sehr einfache nicht bogenreiche Lehre vom Moll, wie ich sie hier eben andeutete, annehme, so sey mir dessfalls und namentlich in Bezug auf die gewöhnlichste der Bedenklichkeiten, wegen der Fortschreitung vom 6ten zum 7ten Leitertone, nur Folgendes noch anzuführen erlaubt: Die Dur-Leiter, als die bisher anerkannt natürlichste melodische Tonfolge, hat vor jeder andern Melodie nicht den geringsten Vorzug, ja sie ist, wie ich hoffe bewiesen zu haben, in Betracht ihrer Fortschreitung vom 6ten zum 7ten Leitertone gar nicht schön, so unnatürlich, dass sie nicht leicht gesungen werden mag. Wie viel weniger kann die Mollleiter, als Melodie betrachtet, schön seyn, da sie nur eine Nachahmung jener ist!? — Ist es nicht ganz natürlich, dass die erwähnte Fortschreitung hier noch auffallender, unnatürlicher seyn muss, als im dur, da hier die Abweichung von der Natur, in dem Schritte von a zu h, doch nur eine halbe, dort aber, von as zu h, eine ganze Stufe beträgt? *) — Weil jedoch die Mollleiter nur darum als ein Abbild der Dur-Leiter betrachtet wird, dass sie, in Absicht ihres harmonischen Gehaltes und in sofern sie Basis eines harmonischen Ganzen seyn soll, den dessfalsigen natürlich begründeten Bedingungen entspreche; so mag man sie als Melodie aufwärts gern durch die grosse Sexte und Septime etc. fortschreiten lassen; nur als Grundlage eines regelrechten, in sich einigen Ganzen glaube man nicht solche Licenzen wagen zu dürfen; es wird sich immer strafen in seiner Unnatur und Vernunftwidrigkeit.

*) In der natürlichen Tonleiter folgt nämlich, von C ausgegangen, auf a — b, nicht aber h.

Ich muss mir versagen, diesen Lehrsatz ganz durchzuführen, denn nur zu Andeutungen habe ich mir hier Platz erbeten; daher sey mir nur die Bemerkung vergönnt: dass ich das in einem umfassenden Werke, welches nächstens unter dem Titel: *Neues System der Harmonielehre etc.* erscheint, gethan habe, und auf welches ich daher verweisen muss.

Nachrichten.

Warschau, im September. Ref. wollte seinen Bericht über die hiesige Musik bis nach der Aufführung des *Freyschütz* verschieben, welcher man hier seit geraumer Zeit entgegensieht. Allein, obgleich diese Oper bereits seit einem Jahre von Hrn. Bojuslawsky in das Polnische übersetzt und schon grösstentheils einstudirt ist, so scheint es doch in der nächsten Zeit noch nicht zu ihrer öffentlichen Darstellung kommen zu wollen; sie kann desshalb nicht Statt finden, weil in der Theaterunternehmung ein Interregnum eingetreten ist. Die Schauspieler und Operisten spielen einstweilen für eigene Rechnung, bis es entschieden seyn wird, ob ferner noch eine Entreprise Statt haben, und ob sich Hr. Osinski als Unternehmer und Director erhalten wird und kann, ohne das Personale regelmässig bezahlen zu dürfen. Ausser der Verstärkung des Orchesters durch Trommeln, den chinesischen Tamtam und Piccolflöten, die in den Rossini'schen Opern die harthörigen Liebhaber entzücken, hat unsere Oper keine bemerkungswerthen Vorschritte gemacht.

Seit länger als einem Jahre werden nur zwey neuere Opern gegeben: *Turco in Italia* und *Gazza ladra*. In der Besetzung des *Tancred*, welcher früher ohne Recitative gegeben wurde, jetzt aber mit Recitativen neu einstudirt worden ist, ist ein musikalischer Missgriff geschehen. Früher sang, wegen Mangels an einer Altstimme, der brave Bassist Hr. Kaurowsky die Rolle des Tancred; nun aber trat Madame Mayer, eine beliebte Sängerin unseres Publikums, darin auf. Da es ihrer Stimme, welche mehr Kopf- als Bruststimme ist, besonders für die Ensembles, an Klangfarbe fehlt, so konnte die Oper den gehofften Eindruck nicht machen, trotz den

Verbrämungen, durch die man sogar die Recitative hatte verschönern wollen. Seit Hr. Kurpinski von seiner Kunstreise zurückgekehrt und alleiniger Musikdirector der Oper ist, haben ihm seine überhäuften Beschäftigungen noch nicht erlaubt, mehres von Bedeutung für's Theater zu componiren, als eine Arie im Rossini'schen Geschmack, welche er in seine Oper *Jadwiga* für Madame Mayer einlegte, und drey Polonaisen für's ganze Orchester; von diesen enthalten die zwey ersteren meist Rossini'sche Gedanken; in der einen ist der Tamtam angebracht, um die Tänzer mit Gewalt in den Takt einzulenken. Eine Sammlung früher von ihm componirter polnischer Kirchengesänge (gedichtet von Minasowicz), mit Begleitung der Orgel oder des Claviers, nebst einer Posaune ad libitum, sind bey hiesigem Musikhändler Klukowski erschienen.

Grosses Aufsehn macht hier das Talent eines achthalbjährigen Knaben. Dieser kleine Virtuos, an welchem die hiesigen öffentlichen Blätter die Anlagen zum künftigen grossen Künstler bewundern, ist Joseph Krogulsky, der Sohn eines Musiklehrers aus Tarnow im östreichischen Gallizien. Er hat sich bereits mehrmals öffentlich auf dem Pianoforte hören lassen, und durch den Vortrag der Concerte von Hummel in A moll, von Ries in Cis moll und von Kalkbrenner in D moll rauschenden Beyfall eingeerntet. Mehr als seine Fertigkeit, bewundern jedoch die Musikverständigen seinen ausgezeichneten Tonsinn; denn dieser berechtigt, wenn die Umstände, wenn theoretischer und praktischer Unterricht die Entwickelung seiner Anlagen begünstigen, zu der schönen Hoffnung, ihn einst in die Reihe der bedeutendsten Künstler treten zu sehen. Die Leser dieser Zeitung werden sehr bald Gelegenheit finden, eigene Urtheile darüber zu fällen, da Hr. Krogulsky im Begriff ist, mit seinem Sohne eine Reise durch Deutschland zu machen.

Das Conservatorium der Musik unter der Leitung der Theater-Direction und des Professors und Rectors Elsner, stellte im vorigen Jahre wieder eine öffentliche Prüfung an, welche zwey Tage dauerte und mit einem Gesang-Concerte unter der Leitung des Gesang-Directors im Conservatorium, des Hrn. Soliva schloss. Die dramatische Klasse, zu deren Lehrgegenständen die französische und in Rücksicht des Gesanges auch die italienische Sprache, selbst der Tanz, in wiefern er eine gute und schöne Haltung des Körpers lehrt, gehören, machte den Anfang der Prüfungen. In der französischen, italienischen und polnischen Sprache wurden einige Scenen declamirt und gespielt. Im Pianofortspiel zeichnete sich besonders Anton Orlowski, ein 13jähriger Lyceist, aus. Drey Schüler der musikalischen Composition, Nowakowski, Nidecki und Steffani, liessen eigene Compositionen aufführen. Am zweyten Tage liessen sich die Akademisten Celari und Orlowski auf der Violine, der Justizassessor Nowakowski (ein anderer als der vorhergenannte) auf der Clarinette, ein talentvoller Jüngling, Namens Billing, auf dem Fagott, und auf dem Waldhorn Hr. Stankiewia, Musiker beym Militair, hören.

Das Concert für Gesang wurde mit der Ouverture zu *Semiramis* von Rossini eröffnet. Hierauf trugen die Gesangschülerinnen Wolkow, Pladkowska und Czapieiewska jede eine Cavatine vor; ihnen folgten die Akademisten Knyzostanski, Romanowski und Suski und diesen Dem. Wilkowska und Steffani, Mad. Mayer mit einer Bravour-Arie.

Mit Missbilligung bemerkte man, dass die polnische Sprache beym Gesange in diesem Concerte, in welchem nur in italienischer Sprache gesungen wurde, ganz vergessen war, da es doch immer der Hauptzweck des Institutes ist, der National-Oper gute Sänger und Sängerinnen zu verschaffen. Das höhere Ziel, auf welches das Bestreben eines vom Staate selbst gegründeten Conservatoriums der Musik gerichtet seyn muss, ist allerdings die Tonsetzkunst. Nur die Tondichtungen sind es, die eine Nation berechtigen, sich des Besitzes einer eigenen Musik zu rühmen.

Die obengenannten Nowakowski, Steffani und Nidecki, haben ausser dem, was sie für die Prüfung componirt haben, schon mehre grössere und kleinere Werke geliefert, von welchem letzterm Rondo's, Variationen für's Clavier, Lieder und Polonaisen hier gedruckt erschienen sind. Es scheint, dass Nowakowski, ein guter Clavierspieler und Clavierlehrer, sich mehr der Instrumentalcomposition, Steffani aber, der Sänger ist, und Gesangunterricht im Lyceum giebt, sich mehr der Vocalcomposition mit Erfolg widmen werde. Der jüngste von ihnen, Nidecki, welcher von dem Grafen Heinrich Zabiello (einem Verehrer und Kenner der Künste und Wissenschaften, welchem schon mancher talentvolle aber unbemittelte Jüngling die Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung verdankt)

unterstützt wird, verspricht als Componist viel für die Zukunft. Er ist ausserdem schon ein guter Clavier- und Orgelspieler, und hat bereits eine kleine Oper in einem Acte componirt und zum Theil selbst gedichtet.

Die Concerte der fremden Künstler, die wir in der letzten Zeit hier hörten, übergehe ich, weil ihre Leistungen aus diesen Blättern schon zur Gnüge bekannt sind, und erwähne bloss ein Concert, welches der Musikdirector Jawurek veranstaltete, der sich seit einigen Jahren um die hiesige Musik, besonders auch um die Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Die Einnahme dieses im grossen Saale des Conservatoriums der Musik veranstalteten Concertes war zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt. Der Wunsch des Publikums veranlasste Hrn. Jawurek zu Veranstaltung eines zweyten Concertes, in welchem zwey Musikstücke des ersten auf Verlangen wiederholt wurden, nämlich ein Chor von Beethoven, welchen Hr. Jawurek mit dem Choraleon *) begleitete, und eine Cantate vom Professor Elsner, deren Hauptthema das Lied: God save the king ist. Das erste Concert begann mit einer Ouverture à la Rossini von Nowakowski (Schüler der Composition). Das zweyte mit der Ouverture zur *Zauberflöte*. In beyden Concerten zeichnete sich Dem. Sredulanka durch den Vortrag der Rondo's in B und A dur von Hummel, als brave Klavierspielerin aus. Hr. Suzurowski und Dem. Weinert sangen ein Duo aus *Achilles* von Pär und Madame Wernicke eine Arie von Rossini mit Pianofortebegleitung. Ausserdem liessen sich auch die Sängerin Madame Bianchi und der Flötist Hr. Kresner hören, welche in dieser Zeit über Warschau reisten. Der schöne Ton und Vortrag des letztern erhielt allgemeinen Beyfall. Madame Bianchi zeigte sich als eine sehr brave Sängerin; doch fehlt es ihrer Stimme an jugendlicher Frische. Hr. von Molsdorf spielte ein Rondo à la pollacca für Violoncell von B. Romberg, und Hr. Frankowski das erste Allegro eines Violin-Concerts von Rode. Der Akademist Chopin liess sich mit dem ersten Allegro des Pianoforte-Concerts aus F moll von Moschelles und mit freyen Phantasien auf dem Aeolopantalon hören. Dieses Instrument, verfertigt von dem hiesigen Tischlermeister Dlugosc, verbindet das Aeolomelodikon mit dem Pianoforte auf eine Art, die dem Spieler, der sich mit der Zusammensetzung der Züge bekannt gemacht hat, eine überraschende Mannigfaltigkeit darbietet, und unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichthum musikalischer Ideen in seinen freyen Phantasieen auszeichnet und ganz Herr dieses Instruments ist, grossen Eindruck machte. Ueber die erwähnten sehr gelungenen Musik-Aufführungen, zu denen sich mehre der talentvollen Musikliebhaberinnen und Liebhaber mit den Künstlern vereint hatten, und welche das Publikum mit grossem Beyfall aufnahm, gab auch der als Kenner und Künstler allgemein verehrte Fürst Anton Radziwil, Statthalter des Herzogthums Posen, seine Zufriedenheit zu erkennen, und besonders über die Cantate des Professor Elsner, als über ein Werk, welches verdiente durch den Druck allgemeiner bekannt zu werden. Hr. Prof. Elsner, welcher Vorlesungen über die Theorie der Musik auf der hiesigen Universität hält, und Unterricht in der musikalischen Composition und dem Contrapuncte in dem unter seiner Leitung stehenden Conservatorium giebt, hat ausser dieser Cantate mehre vielstimmige Gesangstücke und einige Messen für 4 und 5 Stimmen mit polnischem und lateinischem Texte geschrieben, die hier gedruckt sind; auch eine grosse Messe in B dur und eine Symphonie, welche letztere hier noch nicht gehört worden ist. Bey Anton Simon in Posen erscheinen von ihm noch drey andere Messen nebst den dazu gehörigen Offertorien mit Orchesterbegleitung.

---

*) Diess Instrument, welches Hr. Conservator Brunner, nach der Idee des Hrn. Prof. Hoffmann an der hiesigen Universität, gebaut hat, ist nichts als ein Aeolodikon oder Aeolomelodikon, (wie es Hr. Brunner nennt, der bey uns als der Erfinder dieses Instruments bekannt ist und auf 6 Jahre ein Patent zur alleinigen Verfertigung desselben erhalten hat) mit blechernen Sprachröhren an den metallenen Pfeifen, die gegen die Zuhörer gebogen sind. Dadurch erhält das Aeolomelodikon eine überraschende Mannigfaltigkeit des Tones. Je nachdem der Wind vermöge der Fusstritte mehr oder weniger zuströmt, verändert das Instrument die Tonfarbe. Bey gleichem und schwachem Zuströmen sind bloss die eigentlichen Töne des Melodikons zu hören, bey etwas stärkerm Anschwellen gleicht der Ton dem einer schreienden Clarinette, bey noch stärkerem dem des Waldhorns, und endlich dem eines Chors von Posaunen und Trompeten. Mit diesem Fortissimo übertönt es ein Orchester von 60 streichenden und blasenden Instrumenten, nebst eben so vielen Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti, wie wir in Hrn. Elsners Cantate hörten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

„Alles Schöne ist auch gut!" und „was nicht gut ist, kann auch nicht schön seyn!" diese Sätze braucht man nur, hinweggesehen von Relativitäten, in ihrem höchsten Ausdruck zu nehmen, um sie wahr zu finden. Wollte man z. B. um Naheliegendes zu ergreifen, einwenden, es gebe manche schöne Frau, die nicht gut sey — woher sonst die scandalose Chronik aller Zeiten? — so muss bemerkt werden, dass die Natur mit dem Baue des schönen Körpers ohne Zweifel auch eine schöne Seele geschaffen habe, dass eine hässliche Seele den schönen Körper merklich verunstaltet haben würde, und dass, wäre auch noch im Allgemeinen eine schöne Hülle geblieben, gerade die sprechendsten Züge die inwohnende Hässlichkeit verrathen müssen. Lebe also nur mit einem solchen gleissenden Wesen, du wirst bald genug auch äussere Züge der innern Bosheit an ihm wahrnehmen. „Alles dauernd Schöne ist auch gut. Nur das Gute im Menschen kann Schönes erzeugen, und das Schöne kann wieder nur Gutes wirken."

Diess gilt auch in Anwendung auf die Kunst. Ein reiner Geschmack findet tausend Erscheinungen der Kunstwelt, die für schön gelten, wirklich ungestaltet, abgeschmackt, hässlich, und lässt sich durch glänzende Form oder berechnete Reize nicht verführen. Es ist ein wunderbares Band zwischen dem Guten und dem Schönen, und aller Geschmack wurzelt auf der Tugend.

Unscheinbares, ja selbst beziehungsweise missgestaltetes wird durch innere Tauglichkeit verschönert, und Schönheit leuchtet ihm aus den Augen, alles Uebrige vergessen machend. So wird ein unscheinbares Kind zu einem holdselig lächelnden Engel. Ohne diese innere Güte und Tüchtigkeit werden die berechnetsten Reize und oberflächlich schimmernde Form gleichgültig, ja hässlich. So grinst der böse Dämon aus manchem Antlitz, das die Grazien gebildet zu haben scheinen.

Ferne sey es von uns, die Kunstwerke mit jener kritischen Moralität messen zu wollen, die da fordert, die einzelnen Gestalten und Bestandtheile sollen gut und sittlich seyn, um schön seyn zu können. Nicht also! Ist nicht in der heiligen Schrift auch Satanas? Aber der bauende Geist, der bildende Sinn muss gut seyn, sonst klebt auch seinen Tempeln und Tugendhelden etwas Satanisches an.

Was da gebildet wird, es fällt am Ende alles dem höhern Gericht anheim, das da ausspricht, bey jenem sey es gut oder böse mit der Menschheit gemeint, sie sey damit dem Himmel oder der Hölle zugeführt worden.

Man möchte auf viele gepriesene Kunstwerke die Verse unsers Dichters parodirend anwenden:

„Reizend bist du, gebildet zugleich, und alles erfreut sich.
Wenn sich dein herrlicher Zug über die Scene bewegt.
Endlich ist er vorüber. Da lispelt fragend ein jeder:
Waren die Grazien wohl auch in dem prächtigen Zug?"

* * *

Die Kunst steht zwischen der Natur und der Mode. Die Natur will nur Leben erzeugen, nicht immer schönes oder frohes Leben; ihre Kraft ist oft unzulänglich oder gestört. Nie hält sie ein Gelungenes lang im Höhepunkt seiner Verherrlichung fest. Die Mode pendulirt durch das wahre Schöne hindurch zu dem Geschmacklosen auf beyden Seiten, denn ihr ist die Abwechslung das höchste Gesetz, das selbst über Verstand und Geschmack herrscht.

* * *

Die Kunst, insbesondere die Musik, mildert die Affekte, indem sie dieselben kunstgemäss, d. h. in schönen Grenzen, erregt. Diess im Ganzen. Im einzelnen Falle bewirkt sie oft, dass wir beym Uebergang von ihrer Welt in die wirkliche, in einem gereizten Zustand, leicht verletzbar, die sanften Gefühle geradezu verläugnen, in denen wir, durch sie getragen, noch so eben geschwommen sind.

* * *

Der Ruhm eines Kunstwerkes ist lauenenartig; er wächst durch sein eigenes Sichfortwälzen. Das Publicum ist auf das Vielgenannte gespannt, will es auch schauen, hören, und ist geneigt, das Beste hineinzulegen. Wie sehr muss durch diesen Antheil bey einem halbwegs volksthümlichen Werke der Eindruck sich verstärken, der Ruhm sich weiter tragen? Das Wirken des Ruhmes als Werth geht so weit, dass man dem harrenden Publicum etwas ganz Anderes unterschieben, und dasselbe doch staunen sehen kann. Man lese, was in London und Paris statt des *„Freyschütz"* aufgeführt, und wie es dennoch aufgenommen worden.

* * *

Kunst ist die herrliche menschliche Thätigkeit, durch welche das Leben in aller Zeit ein Ganzes wird; vermöge welcher man in thätiger Berührung mit aller Welt lebt; durch welche auch der Einzelne sich als ein Ganzes erfasst, und im Gefühl seiner Totalität bleibt.

* * *

Die Künstler und Autoren wissen die Kritik jährlich mehr ein- und abzufangen, so dass man von ihr oft sagen kann, sie sey selbst unter aller Kritik. Das ruft aber eine ungebundene Kritik hervor, die dann nur um so ätzender und auslaugender wird, wie z. B. diejenige der „Hekate," der „Europäischen Blätter etc." Unparteyisch ist wohl keine. Sie beyde hauen auf einander, Künstler und Autoren stehen dazwischen.

* * *

Die Kunst erhebt uns nicht zu sich in ihr Reich; jeder Mensch bleibt in dem seinigen; sie erhebt jeden bloss in sich selbst. Sie macht z. B. keinen Epaminondas oder Brutus, nur einen stärkern Menschen. Es kann Christliches das Heidnische wecken, so wie alle Schulen fordern, dass Heidnisches das Christliche verstärke. Daher ist es vergeblich, eine bestimmte Confession von der Kunst zu fordern. Nur reinmenschlich, sittlich muss sie seyn, kurz — Kunst.

* * *

Die rechte Kunst erhebt und bewürdet uns schon dadurch, dass sie da ist, dass wir sie geniessen können, abgesehen davon, wie sie ist, ob sie Zeitgemäss ist, und wo sie von der feinschmeckenden Kritik hingesetzt wird. So erhebt uns schon das Gefühl, dass ein Genius, wie Plato, Homer, Sheakspeare etc. gewesen, dass im Menschlichen diese Stufen geistiger Höhe und Reinigung erreicht worden.

* * *

Beym Erfinden, Entwerfen muss man an seine Freunde, an alles Aufmunternde denken; beym Ausführen an seine Feinde, die Verneinenden, scharfen Kritiker, an ein ungenügsames, schlafsüchtiges Publicum.

* * *

Zuweilen will ein Gefühl, ein schöner Moment keine kunstschulgerechte Form annehmen. Das Product hält die Kritik nicht aus, und ist doch wunderschön und unvergleichlich. So kann man vielleicht das ewigschöne „Kennst du das Land" nicht schulgerecht musikalisch declamiren, und doch wie unvergleichlich hat es Reichard gethan, und stehen nicht die andern vielleicht richtigeren Compositionen hinter der seinigen zurück?

* * *

Es ist oft ebenso merkwürdig, wie ein Kunstwerk aufgenommen worden, als was es ist. Diess zeigt den Künstler, jenes das Publicum, die Zeit. So ist der „*Freyschütz*" kaum merkwürdiger, als seine Aufnahme, und seine Wirkung übersteigt noch weit seine innere Wirksamkeit. Das Nämliche lässt sich von den meisten Werken Rossini's sagen.

* * *

Manier ist Ausfüllung der Zwischenräume des Naturwahren, Charakteristischen, Individualisirten, Künstlerischen durch personelle, wiederkehrende Gewohnheit, ein nothdürftiger Kitt zwischen gediegenen Massen. Styl ist Aufnahme des Naturwahren etc. in den Geist, künstlerische Durchdringung, Verarbeitung, Reinigung und Gestaltung desselben. Durch Manier ist der Künstler unter —, durch Styl über der Natur und Wirklichkeit.

* * *

Der Zweck ist weit, die Absicht eng. Der Zweck vermählt alles Harmonische mit sich, die Absicht schliesst aus. Durch Zwecke lebt, an Absichten stirbt die Kunst. Wenn eine Kunstanstalt kein freudiges Leben hat, so ist es meistens darum, weil ihre Vorsteher mehr Absichten als Zwecken folgen.

* * *

Es verfolgt uns der erste Eindruck eines Natur- oder Kunstwerkes, die erste bejahende oder verneinende Rede darüber, Lob oder Absprechen. Man bedauert oft, dass man ein Schönes nicht in der besten Situation, Beleuchtnng, in recht empfänglicher Stimmung gesehen, dass der erste fatale Ton so lange nachklingt. Und doch könnte man sagen, es könne das ungünstig Angeschaute nur in der Gunst wachsen, und umgekehrt werde das meiste mit Jubel aufgenommene in ihr abnehmen, und es sey besser, sich vom Verkennen zu bekehren, als aus der Verblendung zu erwachen, besser, die Jungfrau zuerst in der Nachthaube als im Festschmucke zu schauen.

* * *

Das Schöne ist das Empfinden, das Wahre ist das Forschen, das Gute ist das Thun. Alles in uns, nächstes Leben, Handlung, Selbst um-

treiben; der Anfang stets in unserm Eigensten, das Regen einer reinen Seele, die nach dem ihr Gemässen ausgreift, oder von einem Harmonischen ergriffen wird.

F. L. B.

Recensionen.

Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik. Zur Beförderung des Kirchengesangs aus dessen Werken gesammelt, und mit Anmerkungen und Beylagen begleitet, von Friedr. Adolph Beck, Repetenten am königl. adeligen Cadetten-Corps zu Berlin. Berlin und Posen, bey Mittler 1825. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. sagt in der Vorrede: Luthers Gedanken über Musik wären in keiner einzigen der Schriften gesammlet, welche beym Reformations-Jubiläum erschienen wären: darum sammle Er sie. In jenem mag er Recht haben. — Rec. ist weit entfernt, sich zu berühmen, alle die, zum Theil sehr unbedeutenden, damals erschienenen Schriften gelesen zu haben: sonst aber sind jene Aeusserungen Luthers schon mehrmals gesammlet; namentlich auch in verschiedenen Aufsätzen dieser Zeitung. Es ist diess auch ein überaus leichtes Unternehmen, da man bekanntlich über L.s Werke, besonders in der Walch'schen Ausgabe, bis in's Kleinste eingehende Register besitzt, nach denen man bloss nachzuschlagen und abzuschreiben braucht. — Eine zweyte Bemerkung des Verf.s (S. XII.) ist folgende. Er sagt: Gesang und Musik (ist Gesang keine?) sey und bleibe ein vorzügliches Bildungsmittel des menschlichen Herzens; und, fährt er fort, ich verweise desshalb auf „Hella's älteste Bewohner, unter welchen die freundlichen Göttinnen, die Musen, der ewig jugendliche Apollon*), der verschmitzte Hermes*) u. a., in Menschengestalt wandelnd, durch liebliche Töne den Herzen die alte Rohheit nahmen; und führe noch die alten Sänger Amphion*), Arion*), Linos*) und Orpheus*) an, die der Lyra — dem ältesten musikalischen Instrumente — so bezaubernde Klänge entlockten, das Thrakiens kriegerisches Bergvolk, wohin man vorzugsweise Wildheit und Rohheit verwiess*), (!) seine Wälder allmählig verliess, ein geselliges Leben begann und Gesetzen gehorchte*). Daher kam es denn auch wohl, dass in späteren Zeiten die Musik einen so umfassenden Namen erhielt, der sich wiederfindet in dem Ausdrucke der schönen Wissenschaften.“*) — Und so viel weiter fort, und überall, wo wir ein Sternchen hingesetzt, eine mehr oder weniger ausführliche Anmerkung, mit Citaten, wo, so weit dem Verf. bekannt, etwas über den Namen oder die Sache zu lesen; und wieder Seitenbemerkungen zu diesen Citaten, wie z. B. bey Linos, nach Anführung mehrer Schriften: „Bekannt ist der Streit unserer Zeit über symbolische und antisymbolische Deutung der alten Mythologie;“ hierzu die Nachweisung auf die Jen. allg. Lit. Zeitung, und hierzu wieder die Schriften, die dort angeführt worden. u. s. w. — Wir führen dieses nur an, weil der Leser daraus die Physiognomie des Buches abnehmen wird, ohne dass wir ihm vorzugreifen brauchen.

Luthers Aeusserungen selbst läuft wohl Jeder, wie oft er sie auch vorgehalten bekomme, nicht ungern einmal wieder durch; weniger des Inhalts wegen — denn was dieser bietet, mochte damals der Menge nicht bekannt und von Anderen nicht genug erwogen seyn: jetzt ist es längst in aller Welt Sinn und Urtheil und Uebung eingegangen — sondern um des frischen, kräftigen, frommen, leicht begeisterten Mannes und seiner originellen, derben, erfreulichen Manier und Sprache willen; wohl auch, weil es nun einmal in unserm Wesen zu liegen scheint, dass auch das Bekannteste, gar nicht mehr in Zweifel zu Ziehende, wenn es nur Gehalt hat, aus voller Brust ausgesprochen von einem grossen, uns theuren und vertrauten Manne, immer von neuem wieder Eindruck macht, ja wohl gar, bis zu näherer Ansicht, uns vorkömt als etwas Neues oder Tiefes. Indessen sind bekanntlich der Aeusserungen L.s über Musik so wenige, (die meisten auch nur aus seinen Tischreden,) dass sie kaum mehr, als etwa einen Bogen gefüllt haben würden. Da ist nun, damit ein Buch daraus würde, des Verf.s oben angedeutete Eigenthümlichkeit in's Mittel getreten. Ungefähr in gleichem Verhältnisse, wie jene Worte seiner Vorrede, hat er die Worte L.s durchgehends mit Anmerkungen unter dem Texte, und mit noch viel zahlreicheren und viel längeren im Anhange, begleitet; so dass L.s Worte in diesen gleichsam schwimmen, wie im Teiche ein wenig Fischlein. Diese Anmerkungen enthalten vor allem Citate der allerverschiedensten Art; dann, Betrachtungen, bestätigende, erläuternde etc; nicht selten auch bloss Gelegent-

liches. So ist denn ein kleines Buch zusammengekommen. Der Verf. verspricht sogar — sich, eine neue Auflage, und den Lesern, diese ansehnlich zu vermehren, z. B. mit dem Abdruck aller Lieder Luthers. Nun stehen zwar diese fast in allen lutherischen Kirchengesangbüchern; wahrscheinlich antwortet aber der Verf.: Nicht mit diplomatischer Treue! Mit dieser hat sie nun aber erst kürzlich wieder Rambach abdrucken lassen, und der Verf. scheint die Schrift zu kennen, da er ihren Titel anführt: „Aber" . . . Wir wissen nicht, wie der Verf. die Antwort fortsetzen wird. — Wie diese Anmerkungen zuweilen nur an ein Wort angehäkelt und nun herabgesponnen sind: das wird freylich bisweilen lächeln machen. Indessen: es ist etwas Unschuldiges, und das ganze Buch ist etwas Unschuldiges; fern sey es von uns, dem, der so etwas brauchen kann und will, diess zu verdenken oder zu widerrathen.

L'Alcade de la Vega etc. Der Alcade von Vega, Oper, in Musik gesetzt von G. Onslow. Mit französischem und deutschem Texte. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Wir können von dieser neuen Oper, ausser dem, dass sie, nach französischen Blättern, in Paris viel Glück gemacht hat, nichts weiter sagen, als was aus diesem Klavierauszuge abzunehmen ist; denn auf deutsche Theater ist sie noch nicht gebracht; wir kennen weder die Partitur, noch das Gedicht, und besondere Nachweisungen über das Werk selbst sind hier nicht gegeben worden. Sie scheint nicht eigentlich komische Oper zu seyn, sondern mehr semi-seria. Diesem gemäss hat auch die Musik zwar mehres Muntere, auch einige gewissermaassen komische Stücke: doch ist im Ganzen der Styl, nach dem italienischen Kunstausdruck, im mittlern Charakter. Von den Gesangstücken sind die Solos, Duette, und nur Ein Ensemble, aber kein Finale; mithin sind die Stücke gegeben worden, die man am liebsten beym Pianoforte hat und am bequemsten da gebrauchen kann. Von den Instrumentalstücken findet sich nur die Ouverture: dagegen sind die — so wie die Ouverture, ausgezeichnet schönen zwey Zwischenacte in demselben Verlage, vierhändig für's Pianoforte bearbeitet, herausgekommen. Es war zu erwarten — von diesem geistreichen Künstler, dass der Gesang überall ausdrucksvoll, anziehend und fliessend, auch nicht zu künstlich oder schwierig; von diesem wahren Meister in der Instrumentalmusik, dass die Orchesterpartie, wo es nämlich am Platze war, besonders reich, eigenthümlich, gründlich ausgearbeitet und von grossem Interesse seyn würde. Und so findet sichs auch durchgehends. Noch mehr mag letzteres wohl in den Finalen der Fall seyn, und durch alles diess diese Oper sich sehr für deutsche Theater eignen. — Folgende Stücke werden hier gegeben:

Ouverture. (Sie ist auch in allen Orchesterstimmen herausgekommen.) Trefflich in Erfindung und Ausführung; sehr in die Breite und concertmässig gehalten. Kurze, ernste Einleitung; gleichfalls kurzer Fandango, um auf die Localität und Nationalität des Gedichts hinzuweisen; grosses, feuriges Allegro. — Arie: heiter und angenehm; die Begleitung trefflich gearbeitet und ohne alle Künsteley beharrlich durchgeführt. — Ensemble, in drey ziemlich grossen Tempos: das erste sanft und gefällig, das zweyte ernster, das dritte feurig und kräftig. — Cavatine: einfach und angenehm, in der Folge mit Geschmack für die Singstimme verziert und dieser sehr günstig. — Lebhafte Arie. — Romanze: der Gesang sehr einfach und liedermässig, die Begleitung ein artiger Fandango. — Duett: in zwey Tempos ziemlich lang ausgeführt und leidenschaftlich im Ausdruck. — Couplets: sehr einfach, sanft, in der bekannten französischen Art. (Wie soll man denn aber die zweyte und dritte Strophe singen, da sie auf die Rückseite des Blatts gestochen sind?) — Couplets: in derselben Art, aber munter und sehr artig; mit Chor, das den Refrain bildet. (Hier sind die drey Couplets, wenigstens im deutschen, untergelegt.) — Grosses Duett, in drey Tempos: erst ernst und heftig, dann sanft, endlich rasch und heiter.

Der Klavierauszug ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; der Stich, das Papier und alles Aeussere ausgezeichnet gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № X. 1825.

Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., Gr. Septetto arrangé en Harmonie par B. Crusell. Op. 20. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 20 Gr. .... 3 Thlr. 16 Gr.
Maurer, L., Rondo militaire pour Violon avec Orchestre. Op. 36 .... 2 Thlr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 23ste Sammlung .... 1 Thlr. 4 Gr.
Romberg, Bernh., Piece pour les Amateurs sur des Airs Suedois pour Violoncelle avec 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 42 ..... 1 Thlr.
— Divertimento pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40 .... 1 Thlr.
— Concertino pour 2 Cors avec Orchestre. Op. 41 .... 1 Thlr. 16 Gr.
Schall, C., Scalen für 2 Violinen, zum Gebrauch für Lehrer und Schüler .... 3 Thlr.
Spohr, L., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 67 .... 2 Thlr.
— Quatuor brillant pour 2 Violoms, Viola et Violoncelle. Op. 68 .... 1 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri de Jessonda pour Violon avec Orchestre. Op. 66 .... 2 Thlr.
— Jessonda, arrangée en Harmonie ... 4 Thlr. 12 Gr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester, 8te Sammlung .... 1 Thlr. 8 Gr.

Musik für Pianoforte.

Müller, A. E., grosse Pianoforte-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments. Achte Auflage, mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhange vom Generalbasse von C. Czerny .... 4 Thlr.
Cramer, J. B., 8me Concert pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 70 .... 3 Thlr. 8 Gr.
— Supplement à sa célèbre Methode pour Pianoforte. Consistans en Morceaux expressement composés et arrangés d'une manière nouvelle, precedé chacun d'un petit Prélude doigté .... 1 Thlr. 8 Gr.
Cramer, J. B., Impromptu sur un Air favori de Meyerbeer pour Pianoforte .... 8 Gr.
Hummel, J. N., 6 Bagatelles pour le Pianoforte. Op. 107 .... 1 Thlr. 16 Gr.
Kalkbrenner, F., Esquisse musicale pour Pianoforte. Op. 74 .... 14 Gr.
— Les Charmes de la Valse. Trois Valses pour Pianoforte .... 8 Gr.
— Gr. Marche arrangée à 4 mains pour Pianoforte .... 8 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 23ste Sammlung .... 16 Gr.
Ries, F., Abschieds-Concert von England, für das Pianoforte allein. Op. 132 .... 2 Thlr.
Spohr, L., Ouverture zum Berggeist, für Pianoforte .... 1 Thlr.
— La même à 4 mains .... 16 Gr.
— F., 2e Sonate à 4 mains, tirée d'un Quatuor de L. Spohr .... 1 Thlr. 16 Gr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 8te Sammlung .... 16 Gr.
Würfel, W. W., Concert pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 28 .... 3 Thlr. 12 Gr.
— Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 25. 12 Gr.
— Polonaises pour Pianoforte. Op. 26 ...... 8 Gr.
— Polonaises pathétiques pour Pianof. Op. 27. 8 Gr.

Musik für Gesang.

Spohr, L., Der Berggeist, romantische Oper im Klavierauszuge von F. Spohr ..... 6 Thlr. 12 Gr.

An Musiklehrer und Musiklernende.

Die Erfahrung hat es längst bestätigt, dass die Erlernung einer jeden Kunst leichter und angenehmer wird, wenn man die Praxis mit der Theorie verbindet; vorzüglich ist dieses aber bey der Erlernung der Musik der Fall; aber es blieben bis auf Logier nur fromme Wünsche vieler Lehrer, eine solche Methode zu kennen. —

Da auch ich so glücklich war, ein System und eine damit verbundene Methode der Musik nach den Principien der Natur aufzufinden, welche jene Wünsche vollkommen befriedigt, so bin ich entschlossen, diese Methode, nach welcher den Anfängern, selbst dem Kinde von zartem Alter,

die Gesetze der Harmonie so einfach, als uns die Natur sie mittheilt, Hand in Hand mit der Praxis auf die fasslichste Weise beygebracht werden, öffentlich bekannt zu machen; sie wird unter dem Titel:

Theoretisch praktisches Lehrsystem des Pianofortespiels, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparats (Handbildners) in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen; mit einer Zeichnung des Handbildners

bey unten gesetztem Verleger gedruckt erscheinen.

Cottbus, im September 1825.

Carl Wehner.

Das oben angezeigte Werk erscheint in meinem Verlage in zwey Abtheilungen, einer theoretischen und einer praktischen, ungetrennt auf einmal, auf Subscription, das Exemplar zu 2 Thlr. 16 Gr. Sächsisch oder 4 Fl. 48 Xr. Rhein.

Sammler erhalten auf 7 Exemplare das 8te frey.

Bis Ende Januar 1826 nehmen alle Buchhandlungen Subscription an, die Namen der respectiven Unterzeichner werden dem Werke vorgedruckt; der nachherige Ladenpreis wird bedeutend erhöht. — Ende Februar 1826 werden die bestellten Exemplare von Herrn Buchhändler Mittler in Leipzig, welcher die Hauptspedition dieses Werks übernommen hat, versandt.

Hinsichtlich des Handbildners macht sich der Hr. Verfasser anheischig, auf Verlangen Exemplare zu 2 Thlr. 8 Gr. Sächsisch oder 4 Fl. 12 Xr. Rheinisch anfertigen zu lassen; übrigens ist dessen Bauart durchaus nicht schwierig, und jeder Tischler kann denselben nach der dem Werke beygedruckten und genau beschriebenen Zeichnung fertigen.

Meissen, im September 1825.

C. E. Klinkicht,
Buchdrucker.

Musik-Anzeigen.

Evangelisches Choralbuch nebst Intonationen und Responsionen, Vater unser und Einsetzungsworten auf zwey verschiedene Melodieen Epistel und Evangelium von L. E. Gebhardi, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt. Quer 4. Pr. 2 Thlr. 16 Gr. Sächs. oder 4 Fl. 48 Xr. Rhein.

Sechsundvierzig zwey- drey- und vierstimmige Gesänge für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, von demselben Verfasser. Quer 4. Pr. 16 Gr. Sächs. oder 1 Fl. 12 Xr. Rhein.

Beyde Werke sind so eben bey J. F. Hartknoch in Leipzig in Commission erschienen.

In einigen Wochen erscheinen in unterzeichneter Buchhandlung:

Sechs neue Walzer für das Pianoforte, componirt von J. Liszt.

Subscription darauf à 24 Xr. nimmt jede Buch- und Musik-Handlung an.

Landshut, im Oct. 1825.

Storno'sche Buchhandlung.

Für Componisten.

Der Text zu einem grossen Oratorium, aus 3 Theilen bestehend, und eingerichtet für eine Composition im grössten Styl, dabey von der Hand eines sehr geübten Dichters höchst sorgfältig gearbeitet, liegt bey uns bereit. Der Gegenstand ist die Auferstehung Jesu. Wer bis zum 15. Novemb. das grösste Honorar dafür bietet, erhält ihn unter der Bedingung: innerhalb 8 Tagen nach dem Empfang entweder den Text, wenn dieser seinen Erwartungen nicht entspräche, zurück, oder das Honorar einzusenden.

Erfurt.

Mus. Magaz. Suppus.

Ein zweytes Concertino für 2 Waldhörner mit Orchesterbegleitung, componirt vom Kammermusikus Ludwig Leye in Coburg, ist gegen portofreye Einsendung von 4 Fl. Rhein. bey dem Verfasser in Abschrift zu haben.

So eben ist erschienen:

Schneider, Friedrich, neun Gesänge für Liedertafeln (zunächst für die Magdeburger Liedertafel.) Op. 60. Pr. 1 Thlr.

Magdeburg, im October 1825.

Creutz'sche Buchhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten November. №. 47. 1825.

Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen.

(Einbürgerung, süsse Bande, Gewohnheit; Unruhe, Reisetrieb; Erfrischung, Vehiculum, Anklänge, zufällige Stoffe; Wachsthum, Beyfalls-Ernte; Einkehr und Gruss der Muse; wandernde Kunst; lächerliches Reisebedürfniss; Menschen-Elend und Natur-Trost; Allwanderung; Kunst-Missionäre; Kunstverwandte Pilger; Poetische Auffassung; Quantität des Publikums; Gastspiel; Virtuosen-Kniffe; Bestimmung; Heimweh.)

Chamäleontisches Heft! Deine Blätter tragen die Farbe meines wechselnden Geschickes; die Gegenwart spiegelt sich in ihnen, und Wohl und Weh dünken mir jedesmal ewig. Zurückblätternd finde ich ein unruhig wogendes Jünglings-Leben, anstrengende Schule, viel Wollen, wenig Können und schlechte Aussichten. Wer doch die Jugendzeit so loben mag! stehen nicht äussere und innere Welt im grössten Missverhältnisse? ist sie nicht voller gereizter Zustände? Ein unbeschränktes Wollen, um so unbeschränkter, da man zu Allem Neigung fühlt, und einem Vielerley gelingt. Für den Menschen ist doch nur Pensum und Feierabend! Viel ruhiger und fester stehe ich als Mann, und lächle über die unversorgten Leute. Das ist ein meist überspanntes Volk, und wären es sonst stockprosaische Menschen. Sie suchen unter viel Herzweh, was wir oft gern wieder los wären. So schlimm ist es mit mir noch nicht. Jedoch meyne ich, nur ein Thor könne ganz unzufrieden, und nur ein Simpel ganz vergnügt seyn.

So wäre denn der Vertrag unterzeichnet, der mir meine Existenz sichert, was man so Existenz und Sicherheit zu nennen pflegt. Besonders ist die junge Gattin beruhigt, als könne nun nichts mehr wanken und fallen. Wär' Ich nur auch so fest, wie mein goldener Boden! Sie weiss nicht, wie ich von Bewegungen lebe, und ahndet nicht, dass vielleicht mein Enthusiasmus über diesem Festgenageltseyn einschläft. Wenn ich nun hier demselben Publikum in derselben Art und Kunst, wer weiss wie lange? vorgeigen soll, da fragt sich's wohl: Publikum, wie gefall' ich dir? Publikum, wie gefällst du mir? Wenn es meiner nun satt würde? Warum nicht? Das Reizende, das Schöne ist es oft nur in dem Blüthenmonate der ersten Eindrücke, wo es als ein herrliches, neues „Werden“ die Herzen erhöht; später ist es ein Fertiges, Gewordenes, Gewohntes, ist mehr oder weniger ein Theil von ihnen geworden, und vermag sie kaum mehr zum Schauen, Hören, Empfinden aufzuregen. Wie soll ich ihnen immer neu bleiben? wie werde ich meine Kunst im Verlaufe der Zeit so steigern können, dass sie — erstaunen. Getrost! ein stehender Name streicht den Beyfall als schuldigen Zoll ein; es erhält ihn, wer ihn zu fordern gewohnt ist; man leistet ihn weil man nicht unartig seyn will. Und das könnte mir genügen?

* * *

Glückauf! Früher als ich gedacht und zu hoffen gewagt, öffnet sich der Zwinger, und es dürfen sich Reisewünsche regen. Ja es sind schon ziemlich feste Plane reif. Ein Jahr dachte ich's auszuhalten in dem Einen, täglich Wiederkehrenden, umschlossen von dem gleichen Horizont, angeweht von der gleichen Luft, und länger sollte man es auch keinem Menschen mit gesunden Sinnen und geraden Gliedern zumuthen, am wenigsten einem jungen Künstler. Wie kann es doch Philister auch unter uns geben, die sich nicht über die Stadtmarkung bringen!

Da muss nun die alte erlauchte Fürstin in die Gruft, damit ich über die Hoftrauer mich in freyer Luft frischen Lebensregungen hingebe. Schon sehe ich Berge, Wolken, Fernen mit ganz anderen Augen an, denn ich habe etwas mit ihnen zu schaffen. Alle Naturschönheit, Sonnenlicht, Mondschein, Sternenflimmer, sind nur für denjenigen lebendig da, der etwas mit ihnen vor hat. Der Mensch wendet sich von dem Reizendsten ab, wenn er es nicht so recht an sich ziehen kann, wie er gern möchte.

Wie leichtfertig scheide ich von dem Theuersten — doch nur auf kurze Zeit. Die Gute merkt es, so sehr ich mich verstelle. Die Weiber sind eifersüchtig, nicht immer auf hübsche Gestalten, die uns etwa reizen könnten; nein! auch auf andere Schönheit, die uns anzieht, ja selbst auf die Wahrheit, wenn wir ihr zu viel Interesse schenken.

Ich kann mich nun aber nicht recht verstellen; ich fühle wohl, dass ich seit einigen Tagen alles hastiger treibe, schneller und in höherem Tenor rede, und ihr oft wie benebelt vorkommen muss. Ich lasse sie ja beym Himmel nur, um sie, wie sie es verdient, wieder inniger zu lieben, wärmer an mein Herz zu schliessen. Sie versteht sich auf ihren Vortheil schlecht, wenn sie mich halten will. Sie würde mich mehr entbehren, wenn ich bliebe; ich werde ihr näher seyn, wenn ich draussen bin. Dennoch kann es auch die Beste nicht lassen, uns in den Freudenbecher, den sie uns nicht kredenzte, einige Tropfen Galle fallen zu lassen. Diess ist menschlich, wenn auch nicht grossmüthig; doch grossmüthig sind die Weiber nur im Grossen; sie bringen uns hochherzig ein Opfer, seufzen ihm aber leise, doch uns vernehmlich, nach.

* * *

Gönne mir, Gute! die längeren Athemzüge hier auf dieser freyen Höhe. In den vier Wänden sind oftmals alle Lebensfäden wie abgeschnitten und dem kleinen Raume zugemessen; es traut sich kein Gedankenbild, keine Rührung grösser zu seyn, als es dem Würfel des Zimmers anständig ist. Was mich oft verworren machte, ein Zuviel, Zuwenig, Schwäche vielleicht aus Ueberkraft, es legt sich nun auseinander und zurecht. Der Künstler, den die freye Natur nicht auf's Rechte bringt, der ist wohl kein ächter.

Es regen sich neue Melodieen in mir, und die alten Themen erhalten frischen Ausdruck. Mir ist schon bange, ob ich diese Fülle mir in die Stadtmauern rette. Wunderlich! wie dieser Allreichthum für Künste aller Art ein hebender Hintergrund wird, ja ein nährend Element; und nähren, täglich, stündlich nähren muss sich der Künstler, der Geiger wie der Mensch. Ich vernehme einen Nachklang und Wiederhall meiner besten Sachen von diesen Felsen, aus diesen Thälern, und wenn ich frage, wie, woher kommt es doch? so finde ich's nicht. Es ist überall und nirgend, wie alles Phantasiewerk, alles Künstlerische.

Ich fühle, wie mir dieser lebendige Wechsel, Kommen und Gehen des Lebendigen, Alles, was mir das Alltägliche in pedantischer Folge zumaass, und nur so gelingen liess, untereinander rüttelt, und neue, langentbehrte Zersetzungen und Wahlanziehungen veranlasst.

Nun erst verstehe ich jenen irgendwo gelesenen Satz: „Nicht immer an gleicher Kunstart entzündet sich die Kunst, oft an einer ganz verschiedenen, oft an Leben und Natur. Gleiche Kunst kann irre führen, erschrecken, verstocken, wo Leben leitet, ermuntert, entbindet."

Oft geh' ich dem Gefährten voraus; der musikalischen Gedanken-Jagd ist so ein Wandern das günstigste; aber auch der Wagen selbst wird mir zum Vehiculum, welches neue Themate aus mir herausführt. Mozart hat viel auf Reisen, im Wagen componirt, und wahrscheinlich gerade dieses und so Schönes durch Reise und Reisewagen aus sich entwickelt. „Mit etwas" heisst uns oft „mittelst desselben." Der Mensch, besonders der Künstler braucht solche Vehikel zu Entfaltung seiner Thätigkeit. Sie wiegen, erregen, beruhigen, führen zu, unterbrechen. Es ist nicht leicht und nicht immer räthlich, etwas allein und in seiner eigenen reinen Folge zu thun. Wer sich hinsetzen und ohne Vorarbeit Wohllaute aus sich spinnen will, der liefert gewiss schlechte Messwaare. Reisen ist eine spielende Thätigkeit, und wohl die grossartigste, zu welcher sich, wenn man es darauf anzulegen weiss, gern die künstlerische mit freyen Entwickelungen gesellt. Drum was dir sitzend nicht gelingt, das versuche gehend. Ich möchte mich ein umgekehrtes Kameel nennen, da mir der Weg die Musik erleichtert. Jeder Marsch sollte eigentlich nur auf dem Marsche componirt werden; mir haben die Variationen der Reise bis hieher eine Suite von solchen für meine Geige geliefert, die mir so gut zu Hause nicht gelungen wären.

* * *

Gestern war ein herrlicher Reisetag. Berge sind nun meine Lust. Das Feste schwamm so weich und warm im Dufte des Flüssigen. In der Stadt haben wir gewöhnlich nur für die handgreiflichen Massen ein Auge, das Formlose beachten wir weniger. Mich reizte dieses jetzt vorzüglich, weil mir der Sinn für's Allgemeine, für die weiteren Bezüge des Lebens erwacht war. Ich nahm meine Cremoneserin aus ihrem Verschlusse, pilgerte während des Abfütterns aus dem Bergdorfe, setzte mich auf eine Felsen-Ecke und spielte nun das Himmelslicht, die wehende Luft, die flockigen Dünste, die Stimmen des belebten und leblosen Naturreichs, die Wohlgerüche.

Mir fiel jener italienische Maler ein, der sich

auch von Formlosem, von der alten Mauer einer Schusterwerkstätte Skizzen zu seinen Compositionen holte. Dann erinnerte ich mich meiner selbst, wie ich als Kind, krank hinter geblümten Bettvorhängen liegend, im halben Fieber am hellen Tage die wunderlichsten Figuren daran erblickte, auf die mein innerer Sinn ohne dieses Vehikel nie gekommen wäre. Ich behandelte auch jetzt diese Naturscenen als eine Art Text, unbekümmert darüber, was dereinst meine Hörer den so entstandenen Compositionen für einen unterlegen würden.

* * *

Eine süsse Genugthuung für viel Anstrengung und manche Leiden der Lehrjahre ist mir kürzlich in A. geworden. Der Name des gefeyerten R. hat mir lange im Sinn gelegen. In früheren Jahren, als ich noch mit den Elementen kämpfte, hab' ich ihn bey uns spielen gehört. Ihn zu erreichen, schien mir unmöglich; ihm ähnlich zu wirken, überstieg meine kühnsten Hoffnungen; ihm näher zu kommen, strebte ich später. Nun hab' ich ihn wieder gehört. Wie ganz anders wirkte seine Kunst auf mich! Nicht minder herrlich als damals, ja vielleicht empfand ich noch mehr Künstlerlust dabey, denn ich fühlte mich in sein Produciren hinein als Kunstgenosse. Darf ich mir's gestehen, dass ich ihm näher gerückt bin?

Er ist ein Anderer als ich, ewig ein Anderer und in seinem eigensten, besten Wesen unerreichbar; aber ich glaube, das, was ich mein Spiel, meinen Styl nenne, ist des Seinigen nicht unwerth, und er hat gerade um desselben willen mir anerkennend die väterliche Hand gereicht.

Wir spielten ein Duett von ihm selbst zusammen. Er wollte mit Gewalt die zweyte Stimme nehmen; aber wenn auch ein sonderbares Lächeln auf dem Gesichte des feinen Weltmannes mir nicht gesagt hätte, dass es nur eine vornehme, den Gast versuchende, Artigkeit sey, so wusste ich zu gut, dass er das Brillante der Prim-Stimme gerade sich zu Dank componirt habe. Ich liess also nicht ab, um die zweyte zu bitten, als die ich mehr inne hätte, und nicht zu meinem Nachtheil. Besser hast du mich wohl nie spielen gehört. Gerade wenn er seine Uebegreiflichkeiten in der Höhe gemacht hatte, traten die gemüthlichen Alttöne wohlthätig ablösend ein und klangen mir selbst im Gegensatze seelenvoller als je.

Wer sich selbst nicht neu seyn, sich nicht rühren kann, der soll es überhaupt mit der Kunst bleiben lassen; denn sie muss kein kaltes Blendwerk von uns, sondern unsere eigene höchste, neueste, wärmste Entfaltung, frischeste Blüthe, leuchtender Silberblick unseres ganzen Wesens seyn. Um Gotteswillen nicht jene eigenliebige sich lobende Selbstgefälligkeit, mit welcher der Stümper sein Gekrazze und Geklimper uns vormacht, sondern das Gefühl seiner selbst als eines Gefässes, das gewürdiget worden, das Schöne, die Gottesgabe, in sich aufzunehmen, als eines Organs, es vernehmen zu lassen.

Auch unser Zusammenspiel floss nicht so in Eins, dass aller Unterschied der Schule und des Ton-Materials verwischt worden wäre.

Rauschender Beyfall hat etwas Wehthuendes für einen bescheidenen Sinn; es ist zuviel, und gehet den Geber aller Gaben an; aber derjenige, der mir neben dem ältern Meister geworden, liess mich auf einen Augenblick vergessen, was ich Alles nicht bin, vielleicht niemals werden kann; er entzückte mich und riss mich zu der Extravaganz hin, jenen mit nicht unterdrückten Thränen vor dem Publikum zu umarmen.

* * *

„Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze."

Und uns, den Sängern, den Tonkünstlern?! — auch wir zehren und leben von der Gunst des Augenblickes, auch mit uns werden unsere Leistungen zu Grabe getragen. Die seelenschmelzenden Töne eines Lolli, eines Farinelli, wo sind sie? Darum müssen wir den Lohn unseres Thuns bey lebendigem Leib einziehen, und während sich das weise, das schöne Wort in tausend Büchern über die cultivirte Welt ergiesst, während auch der Tondichter, wie der Weise und Dichter, sein von allen Seiten herströmendes Lob zu Hause ruhig geniesst, muss der Virtuos das seinige pilgernd einziehen. Die verschiedenen Berichte, die über die Wirkungen eines Bändchens von Gedichten oder Erzählungen zu gleicher Zeit von Rügen bis Aarau und von Strassburg bis Wien öffentlich erstattet werden, kann der Autor in seinem Dachstübchen vergnüglich lesen. Dennoch würde ich nicht mit ihm tauschen; denn manches guten Buches sämmtliche Leser fasste die Judengasse in Frankfurt, und eine papierne Unsterblichkeit, was ist sie? der Bücherschwall einer Messe verdrängt den der vorigen, wie in der Flieder-Büchse unserer Knaben ein Papier-Pfropf den anderen mit einem Knall hinausdrückt.

Welcher Dichter kennt Hundert, die ihn ihren Liebling nennen, welcher zählt ein Dutzend, die ihm ihre klausnerische Liebe entdecken? Und das Lob in

öffentlichen Blättern? wie viel kommt nicht bey aller Menschenlust auf die Form des Zumessens an? er liest es, oft ein oberflächliches, mit viel sylbenstechendem Tadel versetzt, zu einer Zeit, wo er schon aus seinem Werke draussen ist, es als ein Abgemachtes von sich geschält hat, wo die Wärme, mit der er es geschaffen, längst verflogen ist. Er kaut es einsiedlerisch wieder, wagt es aus Charakter nicht einmal seinen Angehörigen zur Theilnahme hinzugeben, aus Bescheidenheit und Schonung nicht, dessen vor seinen Vertrautesten zu erwähnen.

Ganz anders ist doch ein Mime, ein Sänger, ein Tonkünstler daran. Mitten im Schaffen seines Werkes, wo er selbst begeistert sich erhöhter Wirksamkeit bewusst wird, seine Flügel kräftig schwingt, kommt ihm der freudige Zuruf sinnlich andringend entgegen, und dieser aus Herzen zu Herzen fluthende Antheil giebt ihm eine augenblickliche Befriedigung, die für einen Demuth Uebenden allerdings bis an's Schmerzliche geht. That, Würdigung und Lohn auf Einen Schlag. Da lohnt sich's wohl der Mühe, sich anzustrengen.

Welcher Dichter wird nicht einen Genuss dieser Art sich wünschen und auf seine Weise zu erlangen streben? Aber wie selten kommt er dazu, seine Werke vorlesen zu dürfen? Wie Vieles eignet sich nicht immer dazu? Wo findet er befreundete Geister, die ihm diese Gelegenheit gönnen? und wie viel legt sich auch in der Sache selbst dazwischen — wenn ich auch von Rücksichten, die den Beyfall trüben, schweigen will — dass die Wirkung nicht so unmittelbar, als Wiederhall seiner sinnlich-geistigen Aufregung der Hörer, auf ihn zurückdrängt?.

Theaterdichter und Tondichter, deren Werke vor ihren Augen und Ohren mit Beyfall aufgenommen werden, müssen diesen mit uns und den Schauspielern theilen. Nur wenn der Tondichter zugleich dirigirender Kapellmeister ist, kann er ungefähr dem applaudirten Tonkünstler nachempfinden.

Ich weiss nur Einen Feind unseres Entzückens und zugleich den ärgsten Feind aller Menschenlust — die Gewohnheit. Ein oft wiederholter Reiz stachelt nicht mehr; wir empfinden, wie Reiche bey ihren Gütern, bloss dessen Entbehren schmerzlich, ohne dessen Besitz wonnig zu fühlen.

* * *

Am Schlusse meines Concertes in N. näherte sich mir ein freundlicher Mann in mittleren Jahren und dankte mir für den Genuss. Er zahlte nicht mit Conventions-Münze, er schien es aus dem Herzen zu geben. Was er gesagt, ist mir darum geblieben, weil ich es im Augenblicke der Rede sich in ihm entwickeln sah, über welchem lauten Denken er dann wachsend wärmer und wortfroher wurde.

Solche Reflexions-Männer, die uns Künstlern für das Unsere etwas vom Ihrigen geben wollen, gefallen mir nicht übel. Sie verhelfen uns oft zu einer Um- und Uebersicht, nach der wir lange suchten, ohne sie rein zu bekommen. Schaffen sie auch nicht viel Neues, so zeigen sie doch das Vorhandene in seiner Verbindung, und beleuchten es freundlich.

Des Mannes Compliment führte die gewöhnliche Schmeicheley auf gedachte Worte zurück: „Die Kunst kommt zu ihren Verehrern, sagte er, wenn diese nicht zu ihr gelangen können. Sie hat den Drang in sich, all' ihren weit umher zerstreuten Freunden sich zu zeigen und sie durch ihr unerwartetes Erscheinen zu erfreuen."

„Was ich gewünscht, ersehnt, verdient, davon hab' ich das Meiste erhalten. Entweder erreichte ich es, oder es kam zu mir. Ein Spiel, wie das Ihrige, gehörte schon lang unter meine Wünsche, und jetzt freu' ich mich so schöner Erfüllung."

„Manches hab' ich im Reiche der Kunst, des Schönen überhaupt, noch nicht erlangt, aber ich bin des Glaubens, dass ich es über kurz oder lang erreichen werde. Alles kann der beengte und bedingte Mensch natürlich nicht in extenso schauen und geniessen wollen, z. B. das goldene Zeitalter, fremde Welttheile, weit entlegene Bäder u. s. w.; aber auf intensive Weise weiss, wer es klug anstellt, sich Vieles zu ersetzen. Je mehr Einer gesehen und gehört, desto leichter kann er sich in das Uebrige hineindenken. Es bleibt immer eine Gunst der Götter, dass der an die Scholle, an die Spanne Zeit Gebundene von allem Schönen und Grossen der Vor- und Mitwelt so unendlich Vieles geniessen kann. Wir danken hierbey den nachahmenden und vervielfältigenden Künsten sehr viel, so sehr sie auch der Kunst andererseits Eintrag thun mögen."

* * *

Der Mann musste bemerkt haben, dass er an mir einen geduldig aufmerkenden Zuhörer gefunden, wegen welcher Eigenschaft ich unverdienter Weise für einen guten Gesellschafter passire; ich traf ihn im Gasthofe wieder, und er schien nicht in seinem gewöhnlichen Abendzirkel zu seyn. Geschickt wusste er das Gespräch bald auf eines seiner Kapitel zu lenken. Es galt der „wandernden Kunst" und der „Wanderung zur Kunst."

„Zur Kunst, brachte er vor, die sich in grossen Massen verewigt, wie Baukunst, höhere Gartenkunst, oder die grosse Schätze an gewissen Orten bleibend niederlegt, wandert der Künstler, der Kunstfreund, der Kenner, Gelehrte, der Vornehme; ja der Berufsreisende jeder Art geht auch hin, zu schauen, und freut und rühmt sich dessen."

„Aber auch die Kunst der grossen Massen reist, nämlich ihr Geist und Geschmack. So finden wir bey uns Gebäude in antikem Geschmack, byzantinische, altdeutsche, italienische Kirchen, französische und italienische Paläste, französische, italienische, holländische, englische, schweizerische Wohnhäuser und Villen; französische und englische Gartenanlagen, sogar chinesische Gartenhäuser und Zimmerverzierungen."

„Bey den bildenden Künsten wandern die Kunstfreunde, die Künstler und die Kunstwerke, und durch sie alle der Sinn und Geschmack. Bey der Mimik, Declamation, Tanzkunst, dramatischen Kunst sind es vorzüglich die Künstler, die ihre Leistungen nicht nur in alle Lande gleicher Zunge pilgernd tragen, sondern auch in entfernte Reiche, wo sie irgend noch verstanden werden. Dass die poetischen Grundlagen der dramatischen Kunst durch Uebersetzungen wandernd ein Gemeingut aller cultivirten Nationen werden, braucht man bloss anzudeuten."

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat October. Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Die deutschen Freunde,* historisches Schauspiel in drey Akten, mit Musik von verschiedenen Meistern. Unter dem Schlusstableau wurde das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" abgesungen, welches in der Gattung patriotischer Gelegenheitsstücke zu den besseren gehört.

Am 7ten, im Leopoldstädtertheater: *Alle sind verheyrathet,* Local-Posse in drey Aufzügen, von Korntheuer, worin Hr. Raymund, nach einer langwierigen Krankheit, zum ersten Male wieder auftrat. Dieses kaum mehr gehoffte Wiedererscheinen wurde gleichsam zu einem Nationalfest; der Jubel war unbeschreiblich, und das Fuorarufen nach jeder einzelnen Scene wollte gar kein Ende nehmen; man glaubte einer italienischen Oper beyzuwohnen. Der in einem Epiloge dem homöopatischen Arzte des Genesenen, Doctor Lichtenfels, öffentlich dargebrachte Dank vermehrte noch die allgemeine herzliche Rührung.

Am 8ten, im Josephstädtertheater: *Raoul, der Blaubart,* heroische Oper in drey Akten; Musik von Grétry. Eine befriedigende Vorstellung; namentlich sang Dem. Heckermann (Marie) mit Wärme und Gefühl. Zur mimischen Ausführung ihrer anstrengenden Partie kam ihr der Umstand trefflich zu statten, dass sie von Kindheit an in Horschelts Ballet-Schule erzogen und gebildet wurde.

Am 15ten, ebendaselbst: *Der Elephantenrüssel,* dialogisirte Pantomime in drey Aufzügen, als Quodlibet, mit Gesang, Tanz, Tableaux, Maschinen, Flugwerken etc. und Musik von verschiedenen Meistern. Zum Benefice des Hrn. Seligmann aus der Vergessenheit hervorgerufen. Warum gönnt man den Todten nicht die ewige Ruhe?

Am 19ten, ebendaselbst: *Raoul der Blaubart,* worin diessmal die Titelrolle durch den bey dieser Bühne gastirenden Hrn. Seipelt noch zweckmässiger besetzt war, da es dem Besitzer dieser Rolle, Hrn. Dunst, in den affectvollen Momenten an durchgreifender Kraft gebricht, und dazu eine echte Bassstimme erfordert wird.

Am 22sten, im k. k. Hoftheater nächst der Burg: *Der Erbvertrag,* dramatisches Gedicht in zwey Abtheilungen und fünf Akten, nach Hoffmanns Erzählung: *Das Majorat.* Zu der Ouverture und den Zwischenmusiken ist Musik von W. A. Mozart verwendet worden, nämlich: — Don Giovanni! — Ob diess nicht ein noch grösseres Verbrechen ist, als das des wahnsinnigen Daniel, mag dahin gestellt seyn. Der phantastische Stoff wird durch das unerreichbare Spiel des Schauspielers Anschütz, welcher die genannte Rolle mit furchtbar ergreifender Wahrheit darstellt, wundersam belebt.

Am 23sten, im Locale des Musikvereins: Erstes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, worin gegeben wurde: 1. Quatuor von Jos. Haydn, in G (mit den Variationen über: „Gott erhalte Franz den Kaiser!"); 2. Quatuor von W. A. Mozart, in D moll; 3. Quatuor von Ludwig van Beethoven, aus Op. 59 das dritte. Alle Verehrer der Kammermusik erfreuen sich des Wiederbeginnens dieser geistreichen Winter-Unterhaltungen, da hier nur das Vollendetste mit höchster Vollendung gegeben wird.

Am 28sten, im Leopoldstädtertheater: *Die Zauberschminke,* oder: *Das Land der Erfindungen,* Feenoper in drey Aufzügen von Adolph Bäuerle; Musik von Fr. Aug. Kanne, mit Tableaux, neuen Decorationen (neun an der Zahl) u. s. w. zum Benefice der Dem. Ennökl. Wer zweifelt, dass so etwas gefallen musste, worin so liberal für die Schaulust gesorgt wurde? Seitdem der Autor mit seltener Resignation die Scheere an sein Werk angesetzt und so manche unfruchtbar wuchernde Auswüchse beschnitten hat, gewann das Ganze nochan gedrängter Rundung, an rascher Fortschreitung. Des Componisten Streben geht dahin, möglichst populär zu schreiben, und daran thut er auch recht klug; denn diess ist der einzig wahre Gesichtspunkt, von dem bey einer Volksbühne in der Regel ausgegangen werden soll.

Am 29sten, im Josephstädtertheater: *Die Drillingsschwestern und der Waldgeist,* Zauberposse mit Gesang, in zwey Aufzügen; Musik von Riotte. Ist schon vor ein paar Jahren im Theater an der Wien unter dem bescheideneren, aber desshalb auch weniger anlockenden Titel: „*Welche ist die beste Frau?*", wenn Ref. nicht irrt, von Gleich, aufgeführt, und nun hier ein wenig zugestutzt, als frische Waare zu Markte getragen worden. Man lachte, und somit entsprach die Posse ihrem Zwecke.

Am 30sten, im Saale des Musik-Vereins: Zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, enthaltend: 1. Quatuor von Haydn (in H moll); 2. Quintuor von Onslow (in C, Op. 25); 3. Sechstes Quatuor (in B, Op. 18) von Beethoven.

Im Kärnthnerthortheater: Grosses Concert, gegeben von den Zöglingen des vaterländischen Musikconservatoriums, worin folgende Musikstücke vorkamen: in der ersten Abtheilung: 1. Mozarts Ouverture zu *Titus;* 2. Vocal-Quartett für zwey Sopran- und zwey Altstimmen, von Gyrowetz, gesungen von den Schülerinnen der ersten Gesangklasse; 3. Adagio und Polonaise für das Waldhorn, von J. H. Krause, gespielt von dem Zögling Ignaz Leeb; 4. Terzett aus Rossini's Oper *Corradino,* gesungen von der Schülerin Josephine Mayerhofer und den Mitgliedern des Musikvereins Hrn. Mozatti und Schoberlechner; 5. Erster Satz eines Doppelconcertes für die Hoboe, von Hrn. Professor Sellner componirt, und vorgetragen von den Zöglingen Jacob Uhlmann und Alexander Pötschacker; 6. der 120ste Psalm für vier Vocalstimmen, in Musik gesetzt von Hrn. Hofrath von Mosel, gesungen von den Schülern und Schülerinnen der Gesangklassen; 7. Preghiera, aus Rossini's *Mosè in Egitto,* vorgetragen von der Schülerin Magdalena Bendel, den Herren Mozatti und Schoberlechner, nebst mehren Mitgliedern des Vereines im Chor. — Zweyte Abtheilung: 1. Mozarts Ouverture zur *Zauberflöte;* 2. Variationen für das Fagott, von Kummer, gespielt von dem Zögling Leopold Eisler; 3. Vocal-Chor für vier Singstimmen, von Joseph Preindl, vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen; und von mehreren Mitgliedern des Vereines; 4. Variationen für das Violoncell, von Hrn. Professor Merk, gespielt von dem Zögling Leopold Böhm; 5. Duetto aus der Oper *Bianca e Falliero* von Rossini, gesungen von den Schülerinnen Amalie Tewillis und Marie Emmering; 6. Variationen für die Violine von Mayseder, gespielt von dem Zögling Heinrich Ernst; 7. Chor aus dem Oratorium *Christus am Oehlberg* von L. van Beethoven, vorgetragen von sämmtlichen Schülern und Vereinsmitgliedern; 8. Epilog, gesprochen von Magdalena Bendl. Die oberste Leitung des Ganzen hatte Hr. Professor Sellner, die Direction an der Violine Hr. Professor Helmesberger. Es war diess die erste, öffentliche Kunstproduction der Zöglinge des Conservatoriums, da bisher den jährlichen Prüfungen verhältnissmässig nur eine geringe Zahl von Musikfreunden, an welche Eintrittskarten vertheilt worden waren, beywohnen konnte. So war denn auch die Erwartung aufs höchste gespannt, und schon mehre Tage zuvor waren alle Logen und Sperrsitze vergeben. Der schönste Erfolg krönte das rühmliche Bestreben, und mancher, der sonst wegwerfend über unser „sogenanntes" Conservatorium die Nase rümpfte, fing nun an, eine Anstalt zu achten, welche, wiewohl mit beschränkten Mitteln, dennoch rüstig auf das vorgezeichnete Ziel hinarbeitet; und so mag sich vielleicht zu ihrem Gedeihen mancher Verächter in einen Beförderer umwandeln, was jeder, der es mit der guten Sache ernstlich meint, von ganzem Herzen wünschen muss. Alles, was gegeben wurde, war musterhaft, mit Sinn und Verstand eingeübt, dass auch der Tadelsüchtigste nicht den kleinsten Fehler aufzustechen vermochte. Jedes einzelne Tonstück, vorzüglich die Instrumentalsätze, ward mit rauschendem Beyfall aufgenommen; die Ouverture zur *Zauberflöte* und die Preghiera aus *Moses* mussten wiederholt werden. An diesem

Abende hätte der wahrlich nicht kleine Musentempel des Raumes einer kolossalen Mayländer Scala bedurft.

Miscellen. Das Theater an der Wien macht fortwährend so gute Geschäfte, dass Hr. Director Carl seine Pachtung neuerdings auf zwey Monate, nämlich bis letzten December, ausgedehnt hat. Diessmal sind auch die pensionirten Individuen in den Contract eingeschlossen, und müssen zweckmässig beschäftiget werden; aus diesem Grunde ist ein Theil der Gesellschaft bereits wieder nach München zurückgekehrt.

Das Kärnthnerthortheater soll binnen sechs Wochen seine Pforten öffnen, und der Vertrag mit Barbaja für mehre Jahre bereits ins Reine gebracht seyn. So bekommen denn die Wiener auch wieder eine italienische Oper, den heissersehnten Ohrenschmauss, zu hören und Prachtballets zu sehen; sogar von französischen Vaudevilles, Lust- und Singspielen wird gezischelt.

Im Laufe dieses Jahres sind zwey bedeutende theoretische Werke ans Licht getreten, nämlich eine Flöten- und eine Hoboe-Schule, herausgegeben von den Herren Professoren Bayr und Sellner. Erstere ist besonders reich an Uebungsbeyspielen, und diese sind so mannigfaltig, dass sie dem Schüler als musikalischer Koran dienen können, und er nichts weiter bedarf, um sich für alle denkbaren Fälle schussfest zu machen. Der als einer der ersten Meister seines Instrumentes berühmte Verfasser ist nunmehr auch durch fortgesetzte Versuche und rastloses Forschen so tief in das akustische Geheimniss der Doppeltöne eingedrungen, dass nicht nur er selbst, sondern jeder in seine Behandlungsweise eingeweihte Flötenspieler im Stande ist, in allen Tonarten rein harmonische, auch bey einer Begleitung von Saiteninstrumenten sehr vernehmbare Terzen, Quarten, Quinten und Sexten sowohl auf jeder gewöhnlichen, als vorzugsweise auf der verbesserten, sogenannten G Flöte ohne Anstrengung hervorzubringen.

Ueber die genannte Hoboe-Schule liefert ein hiesiges Kunstblatt nachstehende interessante Notiz, welche sowohl hinsichtlich ihrer Tendenz, als der darin mit einem so sichern Ueberblick aufgestellten Ansicht in diese Blätter aufgenommen zu werden verdient.

„Bey Sauer und Leidesdorf ist vor kurzem der erste Theil eines in seiner Art wirklich einzigen Werkes erschienen; nämlich: die theoretisch-practische Oboe-Schule des allgemein geschätzten Virtuosen, Hrn. Joseph Sellner, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Professor am Wiener Conservatorium der Musik, wodurch eine bisher nur allzu fühlbare Lücke im Lehr-Unterrichte dieses schwierigen Instrumentes ausgefüllt, und derselbe auf die möglichst einfachste, klarste, bequemste und möglichst vollständigste Art und Weise nach den natürlichsten Prinzipien reducirt wurde. Die theoretische Abhandlung ist, da mit vollem Rechte alle eigentlichen Grammatical-Kenntnisse: Noten, Tact, Eintheilung, Schlüssel u. s. w. ohnehin vorausgesetzt werden, in 9 kurze Abschnitte zusammengedrängt, doch darin jedes Wesentliche über die Haltung des Instrumentes und des Rohres, über die Kunst des Athemholens, des Zungenstosses, die Hervorbringung der Gleichheit des Tones, und vorzüglich über den Gebrauch der Klappen etc. angeführt, erklärt, auch im Bezug der letzteren auf die nützlichen Verbesserungen des industriösen Instrumentenmachers Koch Rücksicht genommen worden, durch dessen Hinzufügung mehrerer Aushülfsklappen die so oft vorkommenden, sogenannten Gabelgriffe grösstentheils beseitigt, der Vortrag vieler, ohne diesem zweckmässigen Surrogate nur sehr schwierig auszuführenden Stellen unglaublich erleichtert, und die Möglichkeit herbeygeführt wird, ehemals ganz unpractikable Passagen nunmehr mit den zartesten Nuancen, reizender Delicatesse, im schönsten gebundenen Flusse einem Instrumente zu entlocken, welches, nicht ohne Grund, wegen seiner Hartnäckigkeit gewissermassen verschrieen, zum Erlernen gefürchtet, und demungeachtet sowohl in Ripien- als Concert-Sätzen als herrliche, unentbehrliche Zierde eines jeden vollkommenen Orchesters anerkannt ist. Ausser zwey Tabellen über alle vorkommenden Griffe und möglichen Triller, füllen auf 107 Folio-Seiten einfache und Doppelbeyspiele für zwey Hoboen den practischen Theil aus. Hier finden sich Uebungen in allen 24 Tonarten, ja, wo sich selbe amalgamiren, z. B. Cis-Des, As-Gis, Es-Dis u. s. w. sogar in beyden Geschlechtsarten; durch alle Intervallen-Fortschreitungen in Secund- Terz- Quart- Quint- Sext- Sept- und Octaven-Sprüngen; in langsamen und schnellen Notengattungen, in wechselnden Rhythmen und Taktarten; für alle Klappen; vorerst mit der F Klappe allein, wozu alsdann in progressiver Steigerung die B, Es, As und Des-Klappe, so wie in Kreuz-Scalen zur Fis, die Cis, Gis, Dis, Ais und Eis-Klappen vereint, und alle Momente genau bezeichnet werden, wann zur Er-

leichterung der Applicatur der zweckdienlichste Gebrauch zu machen ist. Den Schluss dieses ersten Bandes bilden sechs leichte Piecen für drey Hoboen, die, abgesehen der melodischen Führung, auch durch die unverrückt festgehaltene canonische Ausarbeitung ein erhöhtes Interesse gewinnen, und dem Verfasser, welcher nicht minder in der eigenen Meisterschaft, als durch die erfreuliche Ausbildung seiner Zöglinge die Trefflichkeit seines Lehrsystems hinlänglich bewährte, zur grossen Ehre gereichen. Das Werk ist Sr. kais. Hoheit dem Erzherzoge Rudolph von Oesterreich, als Protector des Musikvereins, zugeeignet, und von Seiten der Herren Verleger mit typographischer Eleganz und Correctheit sorgfältig ausgestattet." Dem Versprechen des Autors zufolge sollen die noch zu hoffenden zwey Theile eine Reihe von Duetten aus allen Tonarten, von progressiv zunehmender Schwierigkeit enthalten, um den Schüler allmählig auf einen solchen Standpunkt zu bringen, dass ihm nichts mehr im ferneren Künstlerleben vorkommen könne, dem er nicht, ausgerüstet durch diese alles umfassende Schulübungen, vollkommen gewachsen wäre.

Mayseder hat uns mit einem neuen Trio für Harfe, Horn und Violine beschenkt, welches Ref. zwar noch nicht selbst gehört, worüber er jedoch nur Rühmliches vernommen hat.

Albrechtsbergers sämmtliche theoretische Schriften giebt der Buchhändler Strauss in einer neuen, von einem Schüler des berühmten Contrapunctisten Hrn. Kapellmeisters von Seyfried, systematisch geordneten und vermehrten Auflage heraus. Der erste Band, mit des Autors Bildniss, nach dem in den Händen der greisen Wittwe sich befindenden Original-Gemälde schön gestochen, und dem Fac-simile der Namens-Unterschrift geziert, ist bereits erschienen und als Probe mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen worden. Er enthält Alles, was über den Generalbass und die Harmonielehre einzeln und zerstreut aus der Feder des Verewigten vorhanden ist, gehörig rubricirt, durch zahlreiche Beyspiele erläutert und mit schätzbaren Zusätzen bereichert. Im Anhange zum dritten und letzten Bande wird auch eine kurze Anleitung zum Partitur-Spiel, biographische Notizen, ein vollständiges Verzeichniss sämmtlicher hinterlassener Werke Albrechtsbergers, sowohl der gedruckten, als der Handschriften, u. a. verheissen; auch soll das Ganze noch im Verlaufe dieses Jahres vollständig ausgegeben werden. Hinsichtlich des wegen Zeit und Mühe so kostspieligen Noten-Typendrucks muss auch der Pränumerations-Preis 20 Gr. sächs. für den Band sehr billig genannt werden, und demnach wird das Unternehmen wohl den gewünschtesten Fortgang haben.

Bey S. A. Steiner und Comp. ist das grosse Requiem des k. k. Hofkapellmeisters Eybler unter der Presse, ein Werk im erhabenen Kirchenstyle. Ref., welchen es bey wiederholtem Anhören stets mit Rührung und Andacht erfüllte, will die musikalische Welt zum voraus darauf aufmerksam machen, und kann zugleich das Studium der zu erwartenden Partitur allen Kunstjüngern mit voller Ueberzeugung ernstlich empfehlen.

Kurze Anzeige.

Divertimento per Pianoforte, composto del Sig. G. Mayseder. Op. 39. Vienna, presso Artaria e Comp. Pr. 36 Xr. C. M. und

Divertimento per Violino e Pianof. comp. etc. d. G. Mayseder. Op. 39. Pr. 48 Xr. C. M.

Ein sehr angenehmes modisches Thema, das, soll es Effect machen, einen bestimmten und kurzen Anschlag verlangt. Darauf folgen zwey artige, nicht schwere Variationen. Von p. 4 bis 9, d. i. bis zum Ende tritt ein Vivace ein, das sich in moll, und nach einer Fermate in dur fortbewegt. Auch dieses letzte Stück ist nicht eben schwer, wenn es auch für manchen, sonst nicht ungeübten Spieler einiges Studium erfordern möchte: denn es muss durch raschen und brillanten Vortrag gehoben werden, wenn es mit Beyfall angehört werden soll. Es ist also für Viele eine recht gute Uebung, wird daher mit Recht seine Liebhaber finden, ob es gleich dem Rec. zu leer für das Fortepiano vorkommt. Dasselbe Stück ist nun, wie sich aus dem Titel ergiebt, für Violine und Pianoforte da, für welche Instrumente es eigentlich geschrieben worden ist. Das Pianoforte begleitet nur die Violine. Auf diese Art wird es sich im Ganzen noch viel hübscher ausnehmen, wofür schon der Name des Verf. bürgt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten November. N°. 48. 1825.

Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen.

(Beschluss.)

„Bey der Musik ist Alles auf beständiger Pilgerschaft. Wir Deutschen z. B. haben italienische Kirchen- und Opern-Musik, fliegen aber doch, den Zugvögeln ähnlich, in's warme Italien, unter anderm auch, um diese Kunstgattungen in ihrem Geburtlande zu geniessen. Und siehe, wir treffen da unsere Landsleute, Mozart und Haydn an — diese in unsterblichen Werken, manche ihrer Jünger aber in leibhaftem Wirken.“

„Wir lieben auch die leicht zwischen Declamation und Lyrik hinschwebende französische Musik, und zahlen mit deutscher dagegen.“

„Neben diesem Austausch der Werke des verschiedenen nationellen Musikgeschmackes besteht aber auch ein unausgesetztes Wandern der Sänger und Virtuosen von Land zu Land. Während unser Vaterland italienische Nachtigallen bewundern und bereichern hilft, glänzen unsere Sängerinnen in den Hauptstädten Welschlands. Das gemässigt klimatisirte Europa gebiert die meisten Tonkünstler; je höher ein Begabter seine Kunstfertigkeit treibt, desto länger pflegt auch die Cometenbahn seiner Wanderung zu werden; denn wo man auch seine artikulirte Sprache nicht mehr versteht, da hört man doch die süssen Töne seiner unartikulirten gern. Bey diesen Kreuz- und Querzügen der Tonkünstler-Brüderschaft wird es denn möglich, dass Jeder, der nicht gar zu ungünstig gelegen oder abseits festgenagelt ist, im Verlauf der Jahre ihre Streich-Linien berühren kann, wo er denn mit ein wenig Schicksalsgunst das Merkwürdigste von Kunstwerken und Künstlern zu hören bekommt.“

„Die reisende Kunst gleicht darin der reisenden Catalani; — sie singt wohl auch dem Postillon, wenn er eine rechte Sehnsucht nach ihrem Gesang an den Tag legt.“

* * *

Alle Welt will reisen und ihr stockendes Leben an der wechselvollen Natur erfrischen. Ich musste von Herzen lachen, als ich gestern unter einem Zuge von Landleuten, die mit Lebensmitteln und anderm Bedarf nach der Stadt gingen, auf einen Alten stiess, der einen Hahn zu Markte trug. Ich liess mich mit ihm in's Gespräch ein, und es fand sich, dass er bloss dieses einzigen Stücks Federvieh wegen den Weg machte, was mir erbärmlich und lächerlich zugleich vorkam, da er kaum seine Zehrung gewinnen konnte. Es war aber die Gewohnheit des Marktganges, das Bedürfniss des Neuen, der Auffrischung seines Lebens, was ihn trieb, und der Gockel nur der Vorwand bey ihm selbst und seinen Dorfgenossen, die jedoch das schon begriffen und gar nicht über den Alten lachten, so wie die Landleute überhaupt weniger zu lachen pflegen als die Städter. So ist bey dem Menschen oft der Weg selbst das Ziel, und wir sollten ihn öfter dazu machen.

* * *

Wenn ich so bey längerm Aufenthalt in die Noth und das Elend der Städte eingetaucht werde, so vergeht mir oft die Lust, mich zu üben, und unsere Concerte und Opern, unser musikalischer Luxus erscheint mir als ein Hohn über die zerschlagene Menschheit. Kaum wag' ich's dann, auf meinem Zimmer einen recht kräftigen Ton aus meinem Instrumente zu ziehen, aus Besorgniss, er möchte misstönend in die Ohren meiner geplagten Nachbarn schneiden, ihren Groll über unsere tonkünstlerische Wollüsteley wecken und sie zu Flüchen über alles Wohlleben, zu Vorwürfen gegen die ungleich austheilende Vorsicht aufregen. Sind nicht die Blicke der Menschen stumme, aber scharfe Wä-

ger und Messer der Lebensansprüche und Genüsse des Andern? Ist nicht der Belastete dem Bequemen ein stiller Vorwurf, der Vergeuder dem Darbenden ein heimlicher Aerger?

Nur wenn ich reise und der vor Wohlseyn lächelnden, ewig fruchtbaren, in Halmen, Aehren, Knospen, Seegen spendenden Natur gegenüber stehe, vernehme, wie sie selbst zu ihrem Tagewerk sich aus tausend Kehlen, ja selbst mit Sturm und Welle Musik macht, wenn ich zu fühlen glaube, wie sie den Menschen genüglich nähren und zum Frohsinn stimmen will, und vergesse, dass es ihr selten gelingt, ihn zufrieden zu stellen, nur dann vermag ich's wieder, an meine Kunst, an Menschenkunst, als die Blüthe des Menschlichen, die eben auch hervorbrechen will, zu denken. Ich werde dann recht gestimmt, auch die Armen durch mein Talent zu vergnügen, wenn sie nur Sinn dafür haben.

* * *

Man muss selbst wandern, um die Bedeutung des Wanderers und des landfahrenden Volkes aller Art zu begreifen. Die Völkerwanderung ist so alt, als die Völker; sie war immer und steht nimmer stille. Sie wandelt nur ihre Form, geschieht bald in grossen bald in kleinen Massen, jetzt in schmalen Zügen an bestimmte, lockende Ziele, jetzt Truppweise da oder dorthin, jetzt von Einzelnen, Gezogenen, Getriebenen, durch die ganze Welt — Reisebedürfniss unter den verschiedensten Gestalten: Nomaden, Heereszüge, Völkerwanderung, Kreuzzüge, Auswanderungen, Wallfahrten, Reisetouren, Wanderschaften etc. Zweige eines Stammes.

Auf der Reise sieht man das Strömen der Menschen, und begreift die zu Hause klebenden nicht. Diese ahnen aber auch nicht, wie lebendig es auf den Heerstrassen hin und hergeht.

* * *

Die Kunst, als Hauptmacht, geht auf Welteroberung aus; sie streut aber ihre Plänkler, uns reisende Künstler, umher; sie hat ihre Kundschafter und Boten, die Kunstfreunde. So wird ihr Vorrücken vorbereitet.

* * *

Wie der Wind die Saamen umherträgt, und so die Pflanzenwelt sich immer weiter ausbreitet, so erweitert sich die Kunstwelt durch uns reisende Künstler. Oder wollen wir uns den Vögeln vergleichen, die zuweilen Saamen auf entlegene Inseln, auf einsame Klippen, auf steile, unzugängliche Felsen tragen, und so diese durch Vegetation beleben helfen, welche im Verfolge der Jahre weiterm Pflanzenwuchse Boden verschafft.

Nicht selten geschieht es, dass ein reisender Künstler an einem abseits von der Kunststrasse gelegenen Orte Keime des Schönen ausstreut und Veranlassung zu weiterer Bildung wird. Denn wo auch ein Künstler verweilt, er darf nie glauben, dass er einsam und unbemerkt sich vernehmen lasse. Er wirkt vielleicht nur um so tiefer, je abgeschlossener von der guten Gesellschaft er sich wähnt. Während ihn die Hauptstadt über andern Zerstreuungen vergisst, lebt er wohl an kunstarmen Orten unsterblich fort

* * *

Alle Künste sind verwandt, und alle Künstler natürliche Freunde. Sie möchten sich gern verbunden sehen und einander ihr Bestes zeigen, mittheilen. Aber das ist ihnen verwehrt. Wie so vieles im Leben, macht es sich bloss auf eine vorübergehende, zufällige, abgerissene Weise, durch ihre Wanderungen.

Es giebt fast keinen grossen Künstler, der nicht im Verlaufe der Jahre ein vielgereister, vielerfahrner würde, und die meisten gleichzeitigen Virtuosen, wenigstens derselben Kunstart, haben einander gesehen, gehört, kennen gelernt. Was diess auf wechselsweise Bildung für Einfluss habe, braucht kaum angedeutet zu werden.

* * *

In den Wanderjahren von Göthe — nicht von Pustkuchen — einem Buche, das, wenn es auch kein durchweg organisches Ganzes darstellt, dafür viele Andeutungen und Ideen bringt, deren jede für ein ganzes Buch gelten kann, läuft nebendem doch der rothe Faden „Wanderleben“ durch alles, selbst durch die eingeflochtenen Novellen hindurch. Durchdrungen von diesem Lebenselemente sieht man Alles leicht mit solchem Auge, und bezieht Alles darauf. So hätte ich wohl Lust, verstünde ich nur so gut darzustellen als zu geigen, ein Werkchen über Künstler-Wanderungen zu schreiben — Roman, wirklich Erfahrnes, Betrachtung, wie es sich schicken wollte; wo Alles in Bewegung wäre, auf der Wanderschaft lebte, sich zutrüge, wo selbst die mitunter gewonnene Ruhe nur in Beziehung, im Gegensatze des Wanderns genossen würde. Vielleicht ist Etwas der Art ohne mein Wissen schon da. Aber warum sollte nicht nach „Wilhelm Meister“ und „Sternbalds Wan-

derungen" wieder eine Dichtung auftreten dürfen, die die neuesten wahren und falschen Tendenzen sichtbar gestaltete? Es dämmern mir höchst ergötzliche, aber auch höchst ernste Situationen, nur leider ist dieses Dämmern noch lange nicht das poetisch-schöpferische: „Es werde Licht!" und ich bringe die neblichten Gebilde nicht in den Vordergrund meiner Imagination zu handgreiflichem Leben. Wäre es nicht thöricht, den guten Namen, den ich als Virtuos zu gewinnen anfange, als Dichter auf's Spiel zu setzen?

* * *

Ein rechter Künstler muss den Beweis seiner Virtuosität durch Induction führen: sein Wirken auf ein bestimmtes, einzelnes Publikum gilt ihm nicht genug; jemehr seine Kunst Styl hat, und nicht bloss Manier ist, desto gewisser findet er sein Publikum in der ganzen cultivirten Welt. Entscheidet doch auch über den Werth des Dichters nicht bloss seine Nation. Der Classiker wird ein Gemeingut der gebildeten Völker. Dass manches eben nicht Classische auch ins Ausland geht, dagegen manches Treffliche als ein Nationelles, Provinzielles keine Uebertragung leidet, gehört zu den Ausnahmen. Jenem thut die Zeit bald sein Recht an, dieses geniessen wenigstens die Sprachkundigen des Auslandes.

Dem daheimbleibenden, sesshaften Künstler droht zweyerley — Ueberschätzt werden, Einschlummern unter dem heimischen Lorbeerbaum, oder Alltäglich werden, Dahinnehmen der aus Gewohnheit und als Servitut gespendeten Kränze.

Ein reisender Virtuos wird wach erhalten und merkt sich wohl ab, was bloss zeitlich, räumlich wirkt, und was allgemeingeltend an ihm ist. Er hat Gelegenheit, sich in den verschiedensten Spiegeln zu beschauen, und so sich an der Welt, die Welt an sich kennen zu lernen. Da alle Kunstwirkung durch mehr oder weniger trübe, brechende Mittel hindurchzugehen hat, und so auch die Rückwirkung der Kritik, des Beyfalls, Lobes und Tadels, so erfährt der Künstler nur durch vielfache Versuche, ob dasjenige, was er, in seiner Ichheit befangen, für das Rechte hält, es auch an sich und objectiv seyn möge.

Wäre selbst in den Meistern hierin die Ueberzeugung so fest, und erwachte ihnen nie ein Zweifel, so würden sie nicht immer auf's Neue so gern den Versuch machen, ob ihnen das willkommene Zeichen des Gefallens entgegentrete.

* * *

Ein Gastspieler leistet den sesshaften Künstlern den Dienst, dass er die guten verdientermaassen beleuchtet, die mittelmässigen beschattet, die schlechten verfinstert. So wie überhaupt im Leben an dem Neuen sich alles Alte erfrischt und neu belebt, so auch die Kunst am neuen Kunstwerk, die Künstler am kunstreichen Gast. Diese Erscheinung hat wohl jeder Kunstfreund oft erlebt. Welchen guten Künstler macht nicht der Wetteifer vor einem gespannten Publikum zu einem bessern? Eine solche Vergleichung erträgt freylich nicht jeder Virtuos gern; sie ist aber für ein Publikum, das sich nicht über seine Kunst-Besitzthümer selbst etwas weiss machen will, höchst lehrreich.

Wer ein Vortreffliches gesehen, gehört, gelesen, erlebt hat, der möchte freylich von allem Geringerm gern nichts mehr wissen; er hat für sein ganzes Leben Normalbilder in seiner Imagination, gegen die nichts Mittelmässiges oder Verfehltes aufkommt; er wird, je treuer sie bey ihm ausdauern, ein desto schärferer Beurtheiler, ein beständiger Opponent alles Schlechten; aber wäre es nur in aller Welt so, der Machwerke für bloss zeitvertreibende Kunst, und also auch der Stümper, die man in Ermangelung echter Künstler zu solchem Tagewerk anstellt, würden weniger, des Schönen aber und der streng gebildeten Künstler würden mehr werden.

Ich läugne mir gar nicht, dass Hunderten von denen, welchen ich mein Inneres in Tönen offenbare, auch ein Geringeres die nämliche Unterhaltung gewähren würde, und ich sage mir dann, das Beste an der Wirksamkeit eines Künstlers sey — nicht die Bewunderung von Albernen, sondern dass er auch seinerseits dazu beytrage, den reingestimmten Seelen ihre Vergleichungsgabe im Schönen zu üben.

* * *

„Die Poeten verderben die Natur!" — sage ich in hypochondrischer Stunde mit unserm Dichter — und die reisenden Virtuosen die Kunst! Sie treffen ein verwöhntes Publikum und verwöhnen es noch mehr. So wächst der Schaden immer weiter. Wem ein grosser Ruf vorläuft, der will ihm nicht etwa nur bey den Verständigen, den Stillen genügen, sondern auch und fast noch mehr, bey den schellenlauten Thoren. Die Leute wollen sich wundern, und sie sollen erstaunen. Da nimmt sich denn selten ein Künstler Zeit, sie ruhig von Stufe zu Stufe zu führen, dass sich allge-

nach Sinn und Gemüth erweitere: nein! durch einen düstern Eingang führt er sie an ein unheimliches Adagio entlang und reisst sie dann plötzlich an's blendende Licht, lässt Gigantisches Schlag auf Schlag auf sie einstürmen, Schweizer-Alpenthäler mit etwas Kühreigenheimweh, Gletscher, Lawinen, Vesuve, Meeresstürme, Schlacht-Lärm, Lagergewühl, Siegeslust u. s. f., durchwebt dieses mit bequemen Teufeleien und Mystificationen, wie sie jedem Virtuosen zur Hand sind und schliesst mit einem Knall-Effect, der den rauschenden Beyfall unfehlbar herausschüttelt.

Zu solcher Gewissen- und Geschmacklosigkeit in der Kunst hab' ich mich nie hergeben können, ja ich bin der frommen Einfalt, in meiner Leistung müsse für die Zuhörer etwas Bildendes, Besserndes liegen, ich müsse die wahre Kunst auch an meinem geringen Theil um Etwas weiter zu bringen suchen.

* * *

Wenn ich in bösen Stunden fast all' mein Thun verloren gebe und für nichts achte, so mag ich, wenn mir innerlich und äusserlich recht wohl ist, gern meinem Daseyn die bestmögliche Bedeutung leihen, und so will mich's denn auch jetzt bedünken, der Himmel habe darum den Künstlern den Reisetrieb vor anderen Menschen in die Seele gelegt, damit die verschiedensten Menschen an den verschiedensten Orten in der Welt Begriffe von aller Art des Schönen erhalten, damit sie die Menschenkraft in ihren verschiedenen Siegen bewundern, die Natur anstaunen und ihren Schöpfer verehren, damit sie sich gewöhnen, ihr Leben, das doch grossentheils im Gemeinen sich hinbewegt, nach solchen glänzenden Höhepunkten aufzurichten.

* * *

Alles hat doch seinen Punkt der Sättigung, und wenn es Anfangs sich unersättlich geberdete. Mit meinem Schweifen wuchs still die Sehnsucht nach der Heimath auf. Ich ahne schon, wie mir mein Alltägliches in neuen Bezügen erscheinen, und doppelt anziehend seyn wird, da die Bewegung der Reise sich noch geraume Zeit im Geiste fortsetzt, und die Ruhe als eine Reihe von Rasttagen genossen wird.

Kaum lasse ich den Blick nach jener Weltgegend schweifen, so wächst das Verlangen; Berge ziehen mich an, Wolken tragen mich dahin, auf rascher, gepresster Blutwelle tritt mir's in tausend zuströmenden Bildern zu Kopf und Herzen. Süsser giebt's doch keine Qual, als Lieb' und Sehnsucht, Lieb' in Sehnsucht.

Ruhig! ungestümes Herz! — Ein Philister ist, wer Jahr aus, Jahr ein sein Bestes in der Nähe haben will, den kein Verlangen in die Ferne, aus der Ferne zieht.

Kleiner Beytrag zu Salieri's Biographie,
von Anselm Hüttenbrenner.

Durch Empfehlung des Hrn. Grafen Moriz von Fries, eines überaus grossmüthigen Beförderers der Künste, wurde ich im Jahre 1815 von dem k. k. Hofkapellmeister Salieri als Schüler in der Composition angenommen. Die mit mir vorläufig vorgenommene Prüfung bestand darin, dass ich mit ihm einen ziemlich schwierigen Canon a due singen, dann eine mir vorgelegte Sonate von Beethoven spielen, und endlich präludiren musste. Auf die Frage, welche Schlüssel mir die geläufigsten seyen, gab ich zur Antwort, dass ich alle so ziemlich inne habe, worauf er vom Baryton- und Halbsopranschlüssel zu sprechen anfing, deren Nichtkenntniss ich mit Erröthen eingestehen musste. Salieri hielt sich beym Unterricht in der Tonsetzkunst an kein Lehrbuch. Er schrieb seinen Zöglingen nicht vor, was sie componiren sollten; jeder hatte nach seiner Anlage freie Wahl. Was ihm zur Correctur vorgelegt wurde, ging er mit Strenge durch. Auf Quinten und Octaven wies er gelassen warnend hin; aber eine aufsteigende kleine Septima war ihm ein Dorn im Auge; eben so alle von Sängern schwer zu treffenden Fortschreitungen und die sogenannten Querstände (relationes non harmonicae), deren üble Wirkung er durch tüchtigen Anschlag am Clavier uns sehr fühlbar machte. Am strengsten war er hinsichtlich der Modulation; er eiferte gewaltig gegen den in neuerer Zeit so üblich gewordenen grellen Wechsel der Tonarten, und verglich einige moderne Tonsetzer mit Leuten, die zum Fenster hinaus springen, um auf die Strasse zu kommen. Bey Singstücken, die ihm gebracht wurden, überlas er zuerst die Worte mit vieler Aufmerksamkeit; dann prüfte er die Musik, ob sie dem Charakter des Gedichtes getreu verfasst sey; war diess nicht der Fall, so hatte das Werk, wenn es auch noch so gute und originelle Stellen enthielt, gar keinen Werth in seinen Augen. Bey solcher Gelegenheit gerieth er in besonderen Eifer,

und citirte so manchen Satz aus Werken berühmter Meister, die hierin sich vergriffen haben. In Kirchencompositionen wollte er durchgehends den Geist der Andacht und der Demuth vorherrschend haben; ein pompöses Kyrie, ein lustiges Dona nobis waren ihm verhasst. Bey Opern (er schrieb deren zweyundfunfzig) sah er vorzüglich darauf, welche Person in dieser oder jener Nummer zu singen hatte. Er beklagte sich über jene Componisten, die den Schildknappen in eben dem erhabenen Style singen lassen, wie den Helden, und bey denen der Mentor eben so trillert, wie der Lehrling. Auch fand er es widersinnig, in minder leidenschaftlichen Scenen viele Instrumentirung anzubringen und das Ohr ohne Ursache mit grausamen Accorden (so nannte er sie) zu quälen, die höchstens für einen Chor von Höllengeistern passen möchten. Der Operncomponist sollte nach seiner Ansicht kein Miniatur-Maler seyn, und sich nicht mit ängstlicher Ausführung gewisser Figuren und anderen contrapunktistischen Künsteleyen befassen. Er forderte des Effectes halber grosse, kühne Züge, wie diess bey der Kulissen-Malerey der Fall ist. — Gluck hielt er für den grössten Operncompositeur; er allein habe die Charactere in Tönen am richtigsten zeichnen und mit wenig Noten die grösste Wirkung hervorzubringen gewusst, während man in neuerer Zeit der zu häufigen Anwendung wegen durch die ungeheuersten Tonmassen nicht ergriffen werde. Von Mozart sprach er stets mit ausnehmender Hochachtung. Er, der Unübertreffliche, kam oft zu Salieri mit den Worten: Lieber Papa, geben sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek; ich will sie bey Ihnen durchblättern; wobey er manchmal das Mittagsbrot versäumte. Eines Tages ersuchte ich Salieri, mir das Haus zu zeigen, wo Mozart starb, worauf er mich in die Rauhensteingasse führte und es mir wiess. Es ist, wenn ich mich recht erinnere, durch ein Marienbild bezeichnet. Salieri besuchte ihn noch am vorletzten Tage seines Lebens, und war einer von den Wenigen, die seine Leiche begleiteten. — Im Hofkapelldienste war Salieri äusserst eifrig, und in späterer Zeit sogar zum Nachtheile seiner Gesundheit. Er scherzte gern und sang mit seinen Schülern bey ländlichen Ausflügen am liebsten Canons komischen Inhaltes, deren er immer sehr viele nebst Zuckergebäck in der Tasche führte. Ein besonderes Vergnügen gewährte ihm das Transponiren, daher er in musikalischen Zirkeln sichtbar erfreut wurde, wenn einer der anwesenden Sängerinnen eine Arie zu hoch oder zu tief gesetzt war. Als Kind wurde er lustiger Streiche halber zuweilen zu Wasser und Brot verurtheilt. Der kleine Toni litt aber zu Jedermanns Verwunderung die Strafe geduldig, bis entdeckt wurde, dass er sich von Zucker nähre, den er für Hungerfälle vorsichtsweise in einer verborgenen Lade sammelte. Seine erste Oper schrieb er ohne Vorwissen seines Meisters Gasmann. Er lachte oft darüber, dass er am Tage der ersten Aufführung alle Thore von Wien ablief, um seinen Namen auf jedem Anschlagzettel zu lesen. — Am 8. Juny 1822 fuhr Salieri mit mir und noch einem Schüler über Hütteldorf nach Weidlingau, wo wir im romantischen Garten des Fürsten Dietrichstein lange lustwandelten. Als wir auf die Anhöhe des Parks gelangt waren, sangen wir ein Terzett, dessen Inhalt die Herrlichkeit der Schöpfung pries. Da wurde der gute Meister ungemein gerührt, und, auf das Abendsonnengewölk den Blick richtend, sprach er: Ich fühle, dass das Ende meiner Tage herannaht; die Sinne verlassen mich; meine Lust und Kraft Lieder zu schaffen ist dahin; der einst von halb Europa Geehrte ist nun vergessen; Andere sind gekommen und werden bewundert; Einer muss dem Andern Platz machen. Nichts bleibt mir, als der Glaube an Gott und die Hoffnung eines ungetrübten Daseyns im Lande des Friedens. — Jean Paul vermag es, solche heilige Momente mit Worten zu schildern, die weicher tönen und die Saiten der Seele mächtiger erzittern machen, als ferne Harmonicaklänge. Eine Stelle aus seinen Blumenstücken möchte wohl hier am rechten Orte stehen. Sie lautet also: „Es gibt schauerliche Dämmeraugenblicke in uns, wo uns ist, als schieden sich Tag und Nacht — als würden wir gerade geschaffen, oder gerade vernichtet — das Theater des Lebens und die Zuschauer fliehen zurück, unsere Rolle ist vorbey, wir stehen weit im Finstern allein, aber wir tragen noch die Theaterkleidung und wir sehen uns darin an und fragen uns: „was bist Du jetzo, Ich?" — Wenn wir so fragen, so giebt es ausser uns nichts Grosses oder Festes für uns mehr — alles wird eine unendliche nächtliche Wolke, in der es zuweilen schimmert, die sich aber immer tiefer und tropfenschwerer senkt — und nur hoch über der Wolke giebt es einen Glanz, und der ist Gott, und tief unter ihr ist ein lichter Punkt, und der ist ein Menschen-Ich." —

Und seit jenem Abend sah ich Meister Salieri nicht wieder.

Recension.

1. *Msza na Cztery Glosy* — —
2. *Graduale na Cztery Glosy* — —
3. *Offertorium na Cztery Glosy — przez Józefa Elsnera,* Profesora etc. w Warszawie, sztychow. A. Plachecki.

(*Missa — Graduale — Offertorium, vierstimmig, comp. von Joseph Elsner,* Professor etc. Warschau, bey Plachecki.)

Der Verf., der eine Reihe von Jahren verschiedenen der ausgezeichnetsten musikalischen Anstalten in Warschau vorgestanden hat und daselbst (doch da nicht allein) als Director und Componist mit Ehren bekannt ist, hat sich in den letzten Jahren, wenigstens vom Opernwesen, zurückgezogen, und widmet sich vorzüglich dem Conservatorium der Musik in jener Hauptstadt, bey dem er als Director und Professor thätig und hochgeachtet ist. Für diess Institut zunächst mag auch wohl diese Missa entstanden seyn. (Das Graduale und Offertorium, obgleich besonders gedruckt, gehören zu ihr.) Aehnliche Institute und gesellige Singvereine werden sich ihrer mit Nutzen und Vergnügen bedienen. Sie ist, ohne alle Begleitung, durchgehends vierstimmig (nur das Benedictus fünfstimmig) und, mit Ausschluss weniger kurzer Solostellen, für den Chor geschrieben; welcher aber nicht stark besetzt zu seyn braucht. Das Ganze ist kurz und gedrängt, mit seltener Wiederholung einzelner Worte oder Sätze des Textes; wie das bey so einfacher Musik recht und nöthig ist. Der Ausdruck, der im Ganzen herrscht, ist ein sanfter Ernst und eine milde Andacht. Er wird, wie das der Text verlangt, zuweilen zu einer, doch stets gemässigten Freudigkeit gesteigert, zuweilen zu einem Anklange von Wehmuth herabgesenkt: düster oder erschütternd wird er nie. — Der Styl, gleichfalls im Ganzen genommen, steht dem der neueren Italiener in ähnlichen Werken — der neueren, nicht der neuesten Italiener, die eigentlich gar keinen Kirchenstyl mehr haben, ausgenommen einige wenige Künstler, die ihn einigermaassen noch lieben und üben — am nächsten; wir meynen dem der späteren, dem Meister nur nach Einer Seite hin getreuen Schüler Durante's und der Nachfolger derselben, in ihren kleineren Werken: doch hat der Verf. Manches aus neuerer Schreibart mit hinübergenommen (z. B. im Gloria — im Benedictus u. s. w.) und einige Eigenheiten hinzugefügt, von denen wir die am meisten und nicht selten hervortretende hernach besonders erwähnen wollen. Das Contrapunktische, Imitirende und Fugirte ist mit Maass und ohne alle Schwierigkeit für die Fassungskraft und die Ausführung benutzt. Das Letzte ist dem Verf., wie kurz auch die Sätze sind, so gut gerathen, dass man wünschen wird, er möchte — nicht sowohl mehre dergleichen angebracht, als vielmehr von diesen seinen Fähigkeiten öfteren Gebrauch für das Erste und Zweyte gemacht haben. — Die Gesangführung ist durch alle Stimmen natürlich, fliessend, leicht, bequem, und überhaupt so, dass man sieht, der Verf. verstehe selbst zu singen; und wie er nirgends vergisst, dass die Singstimme kein Instrument ist, so vergisst er auch nie, dass der Alt kein Sopran in tieferen Noten, der Bass kein Tenor in tieferen Noten sey — was bekanntlich jetzt oftmals vergessen wird. In der Harmonie finden sich einige unreine Fortschreitungen: sollten sie Stichfehler seyn? z. B. im *Benedictus*, Takt 12, das Verhältniss des tiefern Tenors zum Sopran, da die Stelle wiederkehrt? —

So viel von dieser Composition im Allgemeinen: wir lassen nun das Verzeichniss der Stücke mit einigen Anmerkungen folgen.

Kyrie, Christe, Kyrie — ein nicht langer, edler, andächtiger, schön geführter Satz. Man sehe den Anfang: er zeigt auch in den wenigen Takten, die wir, den Raum zu schonen, aufführen, den wackern Künstler. (Wir ziehen die vier auf zwey Linien zusammen.)

Andante.
Ky - ri - e, e - lei - son. Ky -
Ky - ri - e, e - lei - -
Ky - ri - e, e - lei - - - -
Ky - ri - e, e - lei -

\- - - - ri - e, — e - lei - -
son, Ky - - - ri - e, e - lei - son.

\- son, Ky - - ri - e, e - lei - -
son. Ky - ri - e, e - lei - - - - -

son. Ky - - - - - ri-
Ky - - ri - e, e - lei - - -

son. Ky - ri - e, e - lei - son.
son. Ky - ri - e, e - lei - - - -

e, e - lei - - - son, e - lei - son.
son, e - lei - - - - - son.

Ky - - ri - e, e - lei - - - son.
\- son, e - lei - - - son, e - lei - son.

Gloria bis Amen, Ein Satz: D dur, Moderato, aber, bis zum Qui tollis, und dann vom Quoniam an, darf man so sagen, im Innern lebhaft und kräftig, am Schlusse durch den kurzen, schon erwähnten, fugirten Satz: Cum sancto, gesteigert. Qui tollis, angemessen, doch vielleicht zu leichthin behandelt. Alles möglichst kurz gehalten.

Credo: F dur, Moderato. Hier, gleich beym Anfange, tritt zuerst die Eigenthümlichkeit hervor, die wir besonders zu erwähnen oben versprachen. Es ist die, die vier Singstimmen zuweilen in melodiösen Phrasen all' unisono, oder auch, wie im Et incarnatus, den Sopran mit dem Tenore, den Alt mit dem Basse, in verdoppelnden Octaven gehen zu lassen. Es sey fern von uns, beydes im Allgemeinen zu tadeln, am wenigsten Erstes, wie es hier gemeint ist — nämlich gewissermaassen als feststehender Canto fermo für jede Wiederholung des Credo etc. und dann am Schlusse durch alle Stimmen thematisch ausgeführt: aber der Verf. wendet diese erste Eigenheit, wo nicht in diesem Satze, doch in der Folge, unserer Meynung nach, zu oft an; und das zweyte, wenn auch, wie wenigstens in jenem Satze, canonisch gestellt, dürfte noch behutsamer, vielleicht, um von erwünschter Wirkung zu seyn, nur da anzuwenden seyn, wo ein abweichend figurirtes und in den Figuren gleichfalls stetig fortgeführtes Instrumental-Accompagnement Mannigfaltigkeit und Fülle in den Satz bringt. Für einen denkenden Künstler, wie Hr. E., glauben wir deutlich gesprochen und weitere Erörterungen nicht nöthig zu haben. Kann er nicht unserer Meynung werden, so wird er wenigstens die seinige auf unsere Veranlassung weiter bedenken und nochmals durchprüfen. — Uebrigens bilden Credo und Et resurrexit zwey einander verwandte Sätze, und Et incarnatus, in F moll, einen kurzen Zwischensatz.

Sanctus, D dur. Feyerlicher Eingang; kräftig und edel, bey Pleni; Osanna, fugirt. Das Ganze, obgleich sehr kurz, schön und wirksam. Benedictus, G dur: angenehmer, sanfter Gesang, in der Oberstimme frey und modern, doch bedachtsam und mit Geschmack verziert. Osanna: Wiederholung: Agnus Dei — andächtig; das sich anschliessende Dona nobis pacem aus dem *Kyrie,* mit abgeändertem Schlusse, genommen.

Das Graduale und das Offertorium enthalten kurze Stellen aus den *Psalmen.* Jenes ist sehr kurz, und wir finden es nicht ausgezeichnet: wohl aber dieses, das ein, nach Verhältniss, nicht kurzes, schön erfundenes, ausdrucksvolles, in wohlgefälligem Gesange mit mancher anziehenden Imitation ausgeführtes Stück ist.

Alle drey Werkchen sind unscheinbar gestochen, auch nicht ganz fehlerfrey; besonders ist nicht selten der Text unrichtig untergelegt. Diess verbessert aber Jeder leicht. —

Dieser Aufsatz war schon geschrieben, als dem Rec. von der Redact. d. Z. eine zweyte *Missa* desselben Verf.'s, eben so gestochen, zugesandt wurde:

Msza, Graduale i Offertorium, na trzy Glosy Męzkie (für drey männliche Stimmen) — das Uebrige, wie oben.

Sie ist für zwey Tenore und einen Bass. Im Ganzen genommen sind die Sätze hier noch

kürzer gehalten und Alles noch mehr zusammengerückt: doch ist die Eintheilung derselben wie die der ersten Missa. Zu jenem veranlasste den Verf. ohne Zweifel die hier noch grössere Beschränkung der Mittel und die Besorgniss, sonst zu einförmig zu werden; was Jedermann billigen wird. Als Ersatz für die mangelnden höheren Stimmen dient einigermaassen die Begleitung der Orgel, deren Stimme beygelegt und allerdings ganz aus den Singstimmen gezogen, doch so eingerichtet ist, dass sie wirklich zu jenem Ersatz, wie weit das überhaupt möglich, dienen kann. Der Verf. hat hier für Fassungskraft und Ausführung noch leichter geschrieben: dem Geiste und der künstlerischen Technik nach steht aber auch diese Missa tiefer, als die erste. Sie scheint mehr von örtlichen, uns unbekannten Verhältnissen gerade so angerathen, als von freyem, innerm Bedürfniss des Künstlers so eingegeben zu seyn. Letztes mag sich jedoch wenigstens in den Sätzen: Et incarnatus — Agnus Dei — und im Offertorium gemeldet haben. Wer z. B. mit Seminaristen, die nur erst des Leichtesten gewiss sind, eine Missa ausführen soll: dem wird diese gute Dienste leisten, und sie ist ihm zu empfehlen.

Kurze Anzeige.

Gesangübungs-Stücke, zum Gebrauch beym ersten Gesangunterrichte stufenweis durch alle Intervalle, ein- zwey- und mehrstimmig, und zwölf der bekanntesten Choralmelodieen, zweystimmig, für Discant-Stimmen, zunächst für die Töchterschule in Celle bearbeitet — — von Heinr. Wilh. Stolze, Organist und Musiklehrer daselbst. Hannover, bey Helwing. (Pr. 16 Gr.)

Hr. St. sagt in der Vorrede, er habe, um jedesmal ein passendes Uebungsexempel zur Hand zu haben und seinen Schülern und Schülerinnen zu Privatübungen Gelegenheit zu geben, diese Beyspiele grösstentheils selbst gesetzt, wenige nach vorhandenen eingerichtet, und für andere Lehrer zu gleichem Zwecke drucken lassen. Die untergelegten Texte habe er so gewählt, wie sie Kindern unter vierzehn Jahren in die Hände gegeben werden sollen. Er wünscht noch, dass das Werkchen auch in anderen Schulen möchte eingeführt werden. Das wünschen wir auch; denn es ist in jeder Hinsicht zweckmässig abgefasst; und wiewohl es an ähnlichen, gleichfalls zweckmässigen musikalischen Fibeln jetzt nicht fehlt: so sehen wir nicht, wer Grund hätte es zu tadeln, wenn wieder eine solche erscheint, ausser etwa der Verleger einer früheren. Was das Heftchen enthält, ist im Allgemeinen auf dem Titel angegeben: im Besondern es anzuzeigen, würde zu weitläufig und unnöthig seyn, wenn wir versichert haben, dass der Verf. ganz eigentlich mit dem Anfange, dem Tone selbst, anfängt, stufenweis fortgeht, kleine, artige Uebungssätzchen des eben Erlernten einschaltet, durch Mannigfaltigkeit und auch durch muntere Texte die Schüler bey Lust erhält, und in allem einen erfahrnen Jugendlehrer zeigt. Die zwey letzten Intervalle wären für solch eine Elementarlehre nicht einmal nöthig gewesen. Dass der Verf. bey einer Elementarlehre des Gesanges die Elementarlehre der Musik überhaupt voraussetzt, und mithin keine Kapitel z. B. von den Noten, ihren Namen, ihrer Geltung, vom Takte u. dgl. von neuem auftischt, ist ganz recht. Es wäre ein gar zu erbärmlicher Lehrer, der diese Gegenstände nicht ohne besondere Vorschriften und Beyspiele lehren und den Schülern sie geläufig machen könnte; das Werkchen aber wäre dadurch nur vertheuert worden. Was letztes anlangt, so ist von der Billigkeit der Verlagshandlung wohl zu erwarten, sie werde, wenn das Werkchen in mehren Schulen eingeführt wird, den Preiss namhaft ermässigen; denn alsdann kann sie es, und ohne allen Vortheil aufzugeben. Schulschriften aller Art müssen, können auch, weit wohlfeiler seyn, als Schriften oder Musikalien zum Vergnügen. Der Stich ist zwar etwas eng, aber so gross und deutlich, auch das Papier so stark und haltbar, wie es hier nöthig war.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. №. 49. 1825.

Ueber das englische Volkslied: *God save the king.*

(Im Auszuge aus der Zeitschrift: *the Harmonicon.* No. 29. 1825.)

zur Berichtigung der Nachricht im Jahrgange 1798 der allgem. musik. Zeit. S. 60—62.

Man hält gewöhnlich für den frühesten bekannten Abdruck des Volksliedes „God save the king" den im *Gentlemans Magazine* (October 1745) unter der Ueberschrift: Gesang für zwey Stimmen, in beyden Schauspielhäusern gesungen; und in der Inhaltsanzeige: God save our Lord the king, a new song. Zunächst kommt es im *Thesaurus Musicus* vor (der nicht lange hernach erschien), und ist ebenso von Hrn. Clark *) und Dr. Kitchiner wieder abgedruckt worden. Um das Jahr 1795 erklärte Georg Savile Carey diess Lied für das Product seines Vaters Henry Carey, und behauptete diesen Anspruch geflissentlich, in Hoffnung einer Belohnung vom König, wie aus der Nachricht zu seiner Reise nach Windsor in seinem *Balnea* erhellt. Mit dieser Angabe begnügten sich Core in seinen *Anecdotes of Smith* (Händels Amanuensis), S. Jones in seiner *Biographia dramatica,* und D'Israeli in seinen *Calamities of Authors.* Der letztere äusserte jedoch im *Gentl. Mag.* (Aug. 1814), die Meynung, Carey habe die Musik nur entlehnt (adopted) und das Lied, bloss durch Vertauschung des einzigen Wortes James (Jacob) mit George, seinem Zweck angepasst. Auch enthalten weder Carey's frühere Gedichte, sein *Musical Century,* gesammelt in den J. 1737 und 1740, noch seine dramatischen Werke (1743) die geringste Notiz von dem Text oder der Melodie; und da G. S. Carey 1743 geboren war und in demselben Jahre schon seinen Vater verlor, so konnte er keinen mündlichen Unterricht von diesem hierüber erhalten haben. Bey dem allen verdanken wir wahrscheinlich dem ältern Carey die Wiedererweckung sowohl des Liedes als der Melodie, nach dem offenbaren Zeugnisse J. C. Smith's, der dem Dr. Harington im Juny 1795 versicherte, Carey sey mit dem Text und der Composition zu ihm gekommen und habe ihn um die Verbesserung des Basses gebeten, da das Lied für eine Geburtstags-Ode bestimmt sey. So verbessert, hörte es Jemand (*Gentlemans Mag.* 1795) in einem Gasthofe zu Cornhill um das Jahr 1740 von Carey singen. Da Carey, der Vater, 1743 starb, so ist das Beywort neu im J. 1745 nicht streng zu nehmen; und wenn Galliard diesen Gesang durch Carey im Jahr 1745 oder 1746 produciren lässt, so kann diess nichts mehr beweisen, als dass er beygetragen hatte, ihn um jene Zeit so beliebt zu machen, wie es die von Benjamin Victor in einem Briefe an Garrick von 1745 beschriebene die Aufführung desselben beweisst. „Zwanzig Personen erschienen am Ende jedes Stückes auf der Bühne; einer trat vor, und sang, mit aufgehobenen Händen emporblickend, nach einer alten Melodie die Worte: O Lord our God arise etc., welches Text und Melodie eines alten Kirchenliedes (Anthems) waren, das in der St. James-Kapelle für König Jacob II, bey der Landung des Prinzen von Oranien gesungen wurde u. s. w." Manche glaubten also damals, dass God save etc. zu Ehren des letzten der Monarchen des Hauses Stuart componirt und gesungen worden sey. In der vollständigsten Nachricht von Carey, die wir kennen (*Rees's Cyclopaedia*), sagt Dr. Burney: Wir haben triftige Gründe zu glauben, dass es für K. Jacob II geschrieben wurde, als der Prinz von Oranien sich der Küste näherte. Und als er König ward, wer wagte sich zu dem Liede zu bekennen oder es zu singen? Wir sind gewiss, dass im J. 1745, als D. Arne es für das

*) *An account of the National Anthem etc.,* worin er diess Lied in die Zeit Jacob des I. setzt.

Drury-Lane-Theater und C. B. (Burney selbst) für Covent-Garden instrumentirte, der Urheber der Melodie gänzlich unbekannt war." Er sagte auch dem verstorbenen Herzog von Gloucester, dass der Text für keinen König Georg geschrieben worden sey; und noch in seinem 87sten Jahre erzählte er einem Freunde des Hrn. D'Israeli, er erinnere sich recht wohl, wie dieser Gesang im J. 1745 aufgekommen und so beliebt geworden, dass man ihn auf den Strassen gehört habe. „Zu jener Zeit, sagte er, „fragte ich dèn Dr. Arne, ob ihm der Componist bekannt sey; aber er konnte weder den Dichter noch den Tonsetzer des Liedes angeben, sondern nur so viel, dass die Meynung herrsche, es sey für die katholische Kapelle Jacobs des II gedichtet und componirt; und da die Religion dieses Souveräns nicht die der Nation gewesen, so möchten wohl aus politischen Gründen die Namen Aller, die für das Interesse des katholischen Glaubens mitwirkten, geheim gehalten worden seyn." Dr. B. Cooke vermuthete, das Lied sey von Dr. Rogers componirt (welcher 168* starb) und erinnerte sich, als Knabe die Melodie zu den Worten „God save great James" singen gehört zu haben: Dr. Byrom aus Manchester (geb. 1691) behauptete, das Lied habe die Worte great Charles gehabt. Die Annahme des Dr. Campbell, es sey zur Krönung Jacobs II, und die des G. S. Carey, es sey schon zu Jacobs I Zeit gesungen worden, sind von wenig Gewicht, ausser inwiefern sie die vorherrschende Meynung seines höhern Alterthums bestätigen. Dass Dr. Bulle zur Zeit Jacobs I. nicht der Componist gewesen ist, hat Dr. Kitchiner in seinen *Loyal and national songs of England* aus dem Originalmanuscripte von Bulls Composition des Glückwunsches zur Rettung des Königs bey der Pulververschwörung dargethan, jedoch noch keinesweges, dass man vor dem J. 1745 weder von dem Texte, noch von der Musik des Volksliedes etwas gewusst habe. Andere, und namentlich Hogg (in seinen *Jacobite Relics*) haben zu zeigen gesucht, dass der Text ursprünglich Schottisch zu Ehren des Hauses Stuart geschrieben und gesungen, aber auch von der Partey der Jacobiten zu ihrem Zwecke benutzt worden sey.

Die musikalische Composition dieses Liedes ist, ausser Rogers und Purcell, dem Anton Young, dem Vater der Mistress Arne, und dem Anton Jones, ihrem Grossvater, zugeschrieben worden; allein, wäre einer von diesen der Componist gewesen, so würde ohne Zweifel Dr. Arne von der Sache gewusst haben. Selbst Händeln ist von Einigen die Composition beygelegt worden. Aber das früheste bekannte Exemplar dieser Composition scheint wenigstens das in vier Stimmen, ohne Text zu seyn, mit der Ueberschrift: God save our noble king, welches aus einem alten Buche, im vormaligen Besitze des berühmten musikalischen Kohlenhändlers Thomas Britton, genommen ist, der 1714 starb. Jetzt besitzt diess Buch J. S. Hawkins, Esq., der Sohn von Sir John Hawkins. Auf dem Titelblatte dieses Buches steht: Deane Monteage, given to him by his father, 1676. Bischof Montagu, als Diaconus der K. Kapelle, war nämlich einer von denen, die mit Bird, Berin, Gibbons und A. im J. 1607 melodiöse Lieder zur Mittagstafel des Königs Jacob sangen. Höher hinauf als 1676 ist die Spur der Melodie zu unserm Volksliede noch nicht verfolgt worden.

Wie sich denken lässt, hat dieses Lied von Zeit zu Zeit bey öffentlichen Gelegenheiten mancherley Zusätze oder eine veränderte Gestalt erhalten, und ist 1754 in einer lateinischen Uebersetzung erschienen (*Gentl. Mag.* 1795. Suppl. pt. 11.). Es ist bis auf die neuesten Zeiten verschiedenen Veranlassungen angepasst worden. Zuletzt hat Georg Colman bey der Thronbesteigung des *jetzigen* Königs, es mit drey Strophen vermehrt, von denen die zweite vielleicht für immer mit dem Originale verbunden erhalten zu werden verdient. Auch für die Kirche hat man es angemessen zu machen gesucht, wiewohl es zu sehr an politische und weltliche Verhältnisse erinnert. Doch würde seine Wirkung überall sehr erhöht werden, wenn man es langsamer und als an Gott gerichtet, mit mehr Andacht vortrüge, als gewöhnlich geschieht. Und dass dieser Gesang im J. 1745 auf solche Weise aufgeführt wurde, davon haben wir das volle Zeugniss von Lady Lucie Meyrik, wie Miss Hawkins in ihren *Anecdotes* angiebt; nämlich so, wie es damals Misstress Cibber sang, war es ein vollkommner Hymnus.

Mit weit glücklicherem Erfolg und besserer Methode ist diess Probestück englischer Musik in anderen Ländern eingeführt worden. Es ist (wie in *a Tour in Germany* gemeldet wird) von den Weimarern, Sachsen und Preussen gleichsam zu ihrer Nationalmelodie angenommen; und als der König das Theater zu Berlin besuchte, stimmte die zahlreiche Versammlung den Gesang: Heil Dir im

Siegerkranz, in der Melodie des God save the king an. Die Oesterreicher thaten recht daran, nicht von fremden Schätzen zu borgen, da sie Haydn hatten, ihr „Gott erhalte Franz den Kaiser" zu componiren.

Uebrigens ist das God save the king auch öfter mit glücklichem Erfolg in andere Compositionen eingeschaltet oder verwebt worden, z. B. von Attwood in die Symphonie zu seinem Krönungs-Anthem, von Clementi in seine National-Symphonie, die in den geistlichen Concerten 1824 aufgeführt wurde und von mehreren Andern. In G. Onslow's Quartetten findet sich eine noch frühere Instrumentalbearbeitung dieses Liedes, nach dem Beyspiele eines Haydn'schen Quartetts, welches das östreichische Volkslied auf den Kaiser enthält.

Recension.

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Französischen der Frau von Bawr, frey bearbeitet von Aug. Lewald. Nürnberg, bey Haubenstricker. 1826 (Pr. 1 Thlr. 5 Gr.)

Wir Deutschen erleben in unserer Literatur die vor etwa funfzig Jahren abgelaufene Uebersetzperiode jetzt, wider Vermuthen, noch einmal. Damals wurde alles, was sich im Auslande, besonders in Frankreich und England, nur einigermaassen bemerklich machte, gleichviel, ob es gut oder mittelmässig, wo nicht gar schlecht war, gleichviel, ob wir deutsche Originalschriften, die ganz dasselbe und vielleicht besser aussagten, besassen oder nicht, gleichviel sogar, ob, was von neuem verdeutscht ward, schon gut verdeutscht war oder nicht — frischweg wieder übersetzt und gedruckt, wenn nur der Verleger mit seiner Kasse dabey auszukommen glaubte. Klage und Spott wirkten nichts. So war's damals: so ist's jetzt. Endlich ward es das Publicum satt und mochte nicht mehr kaufen; da wurden's auch die Verleger satt und mochten nicht mehr drucken: so wird's wieder werden, und Gott gebe, bald. Jetzt treiben wir noch mit der höchsten Fluth, und man muss in Geduld den Ablauf erwarten. Unter dem, was diese Fluth zuletzt mitgebracht, (nach der Jahreszahl sollte es sogar noch nicht ausgeworfen seyn,) ist das hier genannte kleine Buch keines der schlechten; und der Uebersetzer und Bearbeiter hat Fleiss angewendet, es für Deutsche brauchbarer zu machen. Eigentlich besteht es nur aus einem Artikel der bändereichen Encyclopédie des Dames, den die genannte Dame aus und nach dem, was ihr nun eben zur Hand gewesen seyn mag, geliefert hat. Es muss ihr aber manch gutes Buch zur Hand gewesen seyn; wenn auch freylich kein deutsches. Da ist nun Hr. L. in's Mittel getreten und hat hinzugesetzt, was ihm am nöthigsten schien. Sollte es demnach wirklich ein Damen-Publicum geben, dem an einem allgemeinen Ueberblicke des Bekanntesten aus der Geschichte der Musik, von Aegyptens Kunstperiode her bis auf die unsrige, etwas läge: so würde diess Publicum Ursache haben, sich bey der Verfasserin, und in Deutschland bey dem Bearbeiter, zu bedanken. Irren wir nicht, indem wir wagen, uns im Gedanken an die Stelle solcher Damen zu versetzen, so werden sie mit ihrer gelehrten Schwester besonders darum zufrieden seyn, weil sie die Auswahl aus dem, was zu sagen war, zweckmässig getroffen, alles, wie es sich für ein Conversationslexicon schickt, kurz zusammengehalten, und die Darstellung leicht, ziemlich munter und gefällig abgefasst hat. Und was der Bearbeiter hinzugefügt, das werden sie sich besonders darum gefallen lassen, weil es meistentheils Angelegenheiten betrifft, die sie — sind sie nur nicht allzujung — selbst miterlebt haben oder eben jetzt miterleben. Die Form des Schriftchens ist durch diese Zusätze zwar etwas verletzt worden: aber damit werden sie es nicht zu genau nehmen. Grobe Irrthümer finden wir nicht; über Feine, die nicht häufig sind, und über Stellen, die zwischen wahr und falsch sich durchwinden, die öfter vorkommen: über diese werden sie wahrscheinlich hinweglesen ohne Anstoss, und auch, ohne namhaften Schaden davon zu haben. Kurz, sie empfangen, was ihnen dienen kann, und im Wesentlichen auch, wie es ihnen dienen kann. — Aber „die Freunde und Verehrer dieser Kunst" auf dem Titel: wie diese? und der encyclopädische Artikel als eine Schrift für sich? und eine deutsche Schrift eben über jenen, von Deutschen so fleissig bearbeiteten Gegenstand? Nun — es giebt der Freunde und Verehrer d. K. viel und mancherley; darunter auch sehr viele, (unter den Musikern dazu) die von der Geschichte dieser Kunst, in wiefern sie weiter zurückgeht, als ihr eigenes Geigen, Harfen und Componiren, sehr wenig oder auch gar nichts wissen; und unter die-

sen giebt es sicher wieder nicht wenige, die das Nothdürftigste auf die bequemste Weise, etwa bey einer Tasse Kaffee, gelegentlich erfahren möchten, denen dazu aber selbst kurze, doch nicht ungründliche Handbücher, wie z. B. der mässige Band: Jones Geschichte d. T., bearbeitet von Mosel, schon zu ausführlich und zu ernst, wohl gar zu gelehrt sind. Diesen ist diess Büchlein mit Grund zu empfehlen; und vielleicht wird Mancher dadurch sogar dahin gebracht, dann weiter nachzufragen. Ach Gott! wir Deutschen mit unseren Schriften müssen, in Hinsicht ihrer Wirkung auf die Menge, im allerhöchsten Grade bescheiden seyn und (mit Hamlet zu reden) in eine Nussschaale kriechen lernen! Was aber den Lexicon-Artikel nun als besonderes Buch anlangt, so ist ja ehrlich gestanden worden, dass es nur ein solcher, doch vom Bearbeiter, in Hinsicht auf deutsche Kunst und deutsche Künstler (wo es der französischen Dame allerdings am meisten Noth gethan haben mag) ergänzt und verbessert worden sey. Uebrigens, unter wenigstens zehntausend neuen Schriften die jährlich in Deutschland erscheinen, eine, und in ihrer Art nicht schlechte, mehr: was ist's denn weiter?

Nach der Erklärung dieses unseres Urtheils über das Werkchen im Ganzen wird es unnöthig seyn, in's Einzelne desselben einzugehen. Neues wird man hier billiger Weise nicht suchen; gälte es Zusätze, Berichtigungen, Mittheilungen anderer Ansichten und Urtheile: wo sollte man anfangen, wann enden? Zweckmässiger geben wir unseren Lesern eins der interessantesten und besten Kapitel, wie es ist, zur Vorkost; und eines, zu welchem offenbar der Bearbeiter viel beygetragen hat. So bekommen sie einen Maasstab für das Ganze, dem Stoffe und der Form nach, und können abnehmen, ob es für sie passe oder nicht. Es sey das Schlusscapitel: Von dem gegenwärtigen Zustande der Musik.

„Ehe wir diesen Abschnitt beginnen, ist es nothwendig, ein wenig in der Geschichte der Kunst hinaufzusteigen, um die Ursachen der Veränderungen aufzufinden, welche sie seit ungefähr 30 Jahren erlitten hat.

Die erste dieser Ursachen ist sicherlich der Geschmack des Menschen an Veränderungen. Alle Denkmäler Europa's tragen den Stempel der Zeit, die sie entstehen sah: sollte es in der Musik allein anders seyn? — Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts haben endlich (?) mehre Umstände zusammengewirkt, um eine grössere und schnellere Revolution hervorzubringen, als jene, die bis dahin Statt gefunden hatten. Der Gebrauch der Blasinstrumente hatte dem Orchester eine grosse Wichtigkeit gegeben. Gluck's und seiner Schüler Opern, worin kein Reiz der Harmonie vernachlässigt war, wurden mit Enthusiasmus aufgenommen. Haydn's Symphonieen erschienen und fanden in ganz Europa Eingang. Sie gewöhnten das Ohr, diese Instrumentalmassen aufzunehmen, deren mächtige Wirkung auf unsere Sinne anerkannt ist. Natürlich ist es, dass die einfache, rein melodische Musik ärmlich erschien. Man fühlte das Bedürfniss, für das Orchester vollständiger, glänzender zu setzen; und diese Vervollkommnung sollte in der That aus einem wohlverstandenen Fortschreiten entspringen. Cherubini liess in Paris seine Opern in diesem Zeitraum aufführen, worin ein Reichthum von Instrumentalbegleitung sich sehr ausgeführten, anmuthigen und majestätischen Gesängen anschliesst; und *Cimarosa* erschien (damals?) in Italien mit seinem Matrimonio segreto, das, ohnerachtet seiner Vortrefflichkeit, in Neapel bey der ersten Vorstellung ausgepfiffen wurde (bloss von Paisiello's Partey.). Jetzt ward Pär durch seine anmuthigen Werke ein Lieblingscomponist. Man kann ihm nicht ganz den Mangel an Charakteristik vorwerfen, den seine Nachfolger sich haben zu Schulden kommen lassen; und in seinen Melodieen herrscht grösstentheils Originalität. (?) Mit jedem Tage wuchs indessen die Bewunderung für Mozarts Werke; und die Bewegung, worein die Kriege bald alle Völker Europa's versetzten, und die dadurch erleichterte Mittheilung, trug dazu bey, die musikalische Revolution allgemein zu machen. Ludwig van Beethoven, geb. zu Bonn 1772, ein Meister, den wir nächst Mozart nennen, der in die tiefsten Geheimnisse der Tonwelt eindrang, hat in seinen Dichtungen ohne Worte alle Saiten der Seele mächtig berührt. Man hat ihn mit Recht den Jean Paul der Tonkünstler genannt. Es ist fast unglaublich, dass die Kunst für Instrumente zu componiren weiter getrieben werden kann, so reich, so neu, so phantasievoll sind seine Werke; doch schon bey ihm ist es oftmals, besonders in seinen neueren Sachen, der Fall, dass er, in der Absicht, immer noch Originelleres zu schaffen, dem Zuhörer unverständlich wird und in Bizarrerie ausartet. Seine heroische Symphonie, seine Pastoralsymphonie (nur diese?), seine Oper *Fidelio* (?), mehre seiner Lieder, und die Musik zu Göthe's *Egmont*, gehören zu dem Herrlichsten, das wir in

der Kunst besitzen: allein seine Werke stehen auf der Spitze, von der ein kleiner Schritt schon wieder hinabwärts führt. Beethoven überbieten wollen, und, wie es fast nicht anders seyn kann, ohne sein Genie überbieten wollen, muss eine Fratze hervorbringen. — Im Jahre 1807 übergab Caspar Spontini, geb. 1778 zu Cesi, der bereits in Italien durch seine Compositionen Ruf erlangt hatte, der damaligen Kaiserin Josephine seine Oper: *die Vestalin*, welche den zehnjährigen Preiss der Académie de Musique erhielt. Alles staunte ob dieser Erscheinung, die von Frankreich aus sich über ganz Deutschland verbreitete. Später gab er seinen *Ferdinand Cortez* und *Olympia*, wurde dann als Musikdirector nach Berlin gezogen, und hat dort noch einige Opern bey festlichen Gelegenheiten geschrieben. Seine Compositionen athmen Feuer, Leben und Wahrheit.

Nun waren wir auf den Punkt gerathen, von wo es nicht weiter zu gehen möglich (räthlich) war. Man wird sicherlich schon den Partituren *der Hochzeit des Figaro* und *der heimlichen Ehe* nicht Leere und Armuth vorwerfen; von den eben genannten neueren Werken nicht einmal zu reden. Und doch ist in diesen Meisterwerken keine Schönheit dem blossen Orchesterlärm aufgeopfert. Der richtige Ausdruck der Worte und schöne Melodieen vereinigen sich mit dem Reichthum der Harmonie, um ein vollkommenes Ganze daraus zu bilden. Allein bald ging man weiter. Da die Anwendung von Symphonieen einmal im lyrischen Drama gut geheissen worden war, erstand in Italien ein Mann, der mit seinen glänzenden Werken alle Theater versah: Rossini, der Alles zu überbieten strebte, was man bis jetzt gehört hatte. Geist und Feuer, das Talent, Effecte hervorzubringen, sind seine im hohen Grade bemerkenswerthen Eigenschaften. Wenig Originaliät in seinen Melodieen, (?) der häufige Missbrauch, seinen Sängern Fagott- und Clarinett-Passagen zuzumuthen, die stete Anwendung der rauschendsten Instrumente und der dadurch entstehende dramatische Unsinn, die Verschwendung des Prestissimo, und endlich, um nichts zu verschweigen, grobe Fehler gegen den Satz: alles diess wird ihm von den Zuhörern verziehen, die von seiner glänzenden Weise fortgerissen werden, und weder zu Athem, noch zu einem Urtheile kommen können. Diess ist die Ursache, dass Rossini mehr als jeder Andere eine Schule (?) gebildet hat, da die jungen Componisten vermeinten, nur indem sie ihn nachahmten, könnten sie neben ihm bestehen. Sie mussten ihm gleich werden, oder sie sahen sich von ihm erdrückt. — Schon hatte Rossini, mit Ausnahme weniger Theater, seine Alleinherrschaft begründet, als eine neue, glänzende Erscheinung einen Enthusiasmus bewirkte, der an das Wunderbare gränzt. Carl Maria von Weber, geb. 1786 in Eutin im Holsteinschen, hatte seinem Vaterlande schon mehre innige und kräftige Gesangweisen, wie auch Instrumentalstücke von grosser Bedeutung geschenkt, und sich gleichfalls durch seine Opern: *Sylvana* und *Abu Hassan* als einen originellen Componisten kund gegeben, als er im Jahre 1821 mit seinem *Freyschützen* den glänzendsten und vollkommensten Sieg errang. Diese Oper verbreitete sich bald in Deutschland, (nur da?) und überall entzückte sie. Der Componist hat die ungeheuersten Massen in Bewegung gesetzt, und doch leuchtet überall Besonnenheit durch. Neben dem Gebete der Engel (?) hat er die Schrecknisse der Hölle losgelassen, und die lieblichsten Volksweisen sind in seine Melodieen verschmolzen, und rühren und bezaubern Herz und Ohr. Wenn jemals ein Componist in der Wahl seiner Stoffe glücklich war, so ist diess bey Weber, hinsichtlich *des Freyschützen* und *der Preciosa* der Fall. Letzteres Drama hat er mit Märschen, Chören, Tänzen und einer Ouverture (mit weiter nichts?) ausgestattet, die gleichfalls durch Originalität, Anmuth und Kraft der Melodieen eine Lieblingsmusik der Nation geworden sind. Seine Werke sind zahlreich; in allen spricht sich Genialität aus, und das kleinste Lied, der leichteste Tanz, trägt einen Stempel des Meisters an sich. Des Componisten letzes Werk *Euryanthe* ist noch nicht allgemein verbreitet; es hat Widerspruch gefunden, doch im Ganzen auch gerechten Zoll der Bewunderung erhalten. Jetzt ist C. M. v. Weber, dem Gerüchte nach, mit dem Componiren der Oper Oberon, für London, beschäftigt. — Nächst Weber ist es Ludwig Spohr (geb. 1783 zu Seesen im Braunschweigschen) gelungen, Aufmerksamkeit und Beyfall im hohen Grade zu erlangen; ja durch seine Oper *Jessonda* hat er sogar im nördlichen Deutschland mit dem Componisten des *Freyschützen* glücklich um die Palme gerungen. Früher war Spohr als grosser Violinspieler und Instrumentalcomponist bekannt, und hatte auch die Opern *Faust*, *Zemire* und *Azor* geliefert, die, trotz manches Vortrefflichen, doch nicht allgemein bekannt wurden. — Wir nennen noch den

Freyherrn von Poissl mit sehr gelungenen Compositionen, der in jüngster Zeit mit seiner selbstgedichteten und in Musik gesetzten Oper *die Prinzessin von Provence* in München auftrat und grossen Beyfall erhielt; eben so den Kapellmeister Hartm. Stunz in München, mit einigen italienischen Opern. In Frankreich sind jetzt Aubert und Herold an der Tagesordnung. Sie suchen die Rossini'sche Art und Weise mit der französischen zu vermischen, und der Erfolg ist nicht ungünstig ausgefallen. Unter den Italienern sind Meyerbeer, Carafa, Mercadante, Pavesi etc. mit grösserm oder geringerm Glücke Rossini gefolgt. Namentlich hat sich Ersterer, ein Berliner von Geburt, durch grössere Tiefe und Neuheit der Gedanken vortheilhaft ausgezeichnet.

Die Oper ist heut zu Tage nur (?) eine dramatische Symphonie. Da ihre Ausführung so ungemein schwierig ist, so hat sie (?) diese zahlreiche Menge von ausgezeichneten Instrumentisten hervorgebracht, die Europa jetzt besitzt, und deren Festigkeit und Zusammenwirken fast wichtiger erscheint, als das Talent des Sängers. Wahrhaft originelle Schöpfungen werden täglich seltener, da man weniger die Melodie als die Harmonie berücksichtiget. Nie hat man weniger gesungen und nie hat man mehr modulirt als jetzt. Ausgearbeitete, durchgeführte Stücke, denen nur Ein Gedanke zum Grunde liegt, sind nicht mehr Mode; zwanzig kleine Motive bilden ein Ganzes, und dieser zerhackten Manier ist jede Grazie, jede Eleganz fremd. Die Orchestereffecte, die dann dieses Skelet bekleiden sollen, sind gleichfalls erschöpft, da sie zu oft verschwendet wurden, und daher wird es mit jedem Tage schwerer, einen glänzenden Success zu erhalten. — Die jetzige Art für die Oper zu schreiben, führt überdiess noch den Uebelstand herbey, Componisten trotz alles Talentmangels zu erschaffen. Es sind diess ehrliche Leute, welche den Wahn hegen, man mache die Opern lediglich mit Hülfe des Contrapunkts. (?) Sie haben nicht zwey Takte Melodie im Kopfe, und vermeynen, sie können durch die Gelehrsamkeit ihrer Partitur diesem Uebel abhelfen. Sie lernen, sie schreiben, und glauben, sie componiren. Sie machen eben so vielen Lärm wie Rossini und Andere, und wundern sich, dass ihre Arbeit nicht den gleichen Beyfall erhält.

Jetzt da der Geschmack am Neuen und die Herrschaft der Mode uns dahin gebracht haben, wo wir stehen, ist wohl auch voraus zu sehen, dass jene mächtigen Beherrscher uns nicht lange da lassen werden. Allein wo werden wir hingerathen? Wird man neue Entdeckungen machen, unsere Ohren noch lärmender zu ergötzen, oder wird man wieder zur Einfachheit zurückkehren? Dieser retrograde Schritt wurde schon einmal gemacht, und Pergolesi's und Vinci's Melodieen verdrängten die gelehrte Harmonie, die sich im 17ten Jahrhundert allein (?) breit gemacht hatte. Italien wollte damals nur zwey Violinen und einen Bass in seinen Orchestern hören, und verwarf die Schätze, welche Jomelli seinem Vaterlande aus der Fremde mitbrachte. Doch wenn man jetzt zurückgeht, wird man nicht zu weit zurückgehen? Ueber diese Frage wird vielleicht die nächste Zeit entscheiden; indessen wollen wir uns unserer Effectmusik freuen, die doch noch genug Frische hat, und für uns nicht zu sehr abgenützt ist. Für die Zukunft der Kunst darf uns nicht bange seyn, so lange noch eine Partitur von Mozart vorhanden ist. Und bliebe nur eine einzige der Nachwelt übrig, so würde dieser Typus des wahrhaft Schönen zum Leuchtthurm werden, der den verirrten Schiffer stets in den sichern Hafen leitet." —

So weit die Verfasserin und ihr Gehülfe. Dass der Letztere durch Zusätze, besonders ungefähr im mittlern Drittheil des Kapitels, das kleine Bild einigermaassen aus einander getrieben, durch Details, wenn auch nicht uninteressante, die Haltung desselben innerhalb des Allgemeinen gestört, ja durch seine, wenn auch gerechten Lobsprüche den Gang der Ideen, wie er Anfangs begonnen hatte und gegen das Ende wieder aufgenommen wird, fast in Widerspruch mit sich selbst gebracht hat: diess, und noch so Manches, worauf wir in Klammern gedeutet, werden aufmerksame Leser ohne uns bemerken. Uebrigens wird in dem Werkchen, nach der Einleitung, in 21 Kapiteln Folgendes behandelt: Aegypter und Hebräer (hier, wie billig sehr kurz); Griechen (nach Verhältniss ziemlich lang); Römer; (sehr kurz); die ersten Christen (länger); Guido von Arezzo und Franco von Cölln (hätte mancher Berichtigung bedurft); Troubadours und Minnesänger; Entwickelung des neuen Systems (manches Gute, aber auch manches offenbar nicht oder falsch Verstandene); Palestrina; Kirchenmusik in Italien — (aber auch allerley Anderes —) in Deutschland — (selbst Seb. Bach ist unter den Kirchencomponisten Deutschlands vergessen —) in Frankreich (nur wenige Zeilen und doch genug); Kam-

mermusik in Italien — in Frankreich — in Deutschland; Instrumentalmusik in Italien — in Deutschland — in Frankreich; dramatische Musik in Italien — in Deutschland — in Frankreich (über alles das, für das oben bezeichnete Publicum und den ersten Anlauf, nicht übel, zuweilen wirklich mit Geist); von der komischen Oper (als ob diese keine dramatische Musik wäre! Es ist aber bloss die komische Oper in Paris gemeint); von dem gegenwärtigen Zustande der Musik.

Im Aeussern hat der Verleger das Werkchen gut ausgestattet: aber den Terpander auf dem Titelkupfer, der vor seinen Lyraklängen ein verzweifelt langes Gesicht macht und die Augen verdreht — diesen, sammt seinen verzeichneten Gesellen, hätte er sich ersparen sollen, und uns auch; denn wir müssen ihn doch mitbezahlen.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alles Aeussere, wenn es genügen soll, muss ein Inneres werden, eingehen in uns. Das ist's, warum die Natur, auch die reichste, und die herrlichsten Leistungen der Menschen Kunst werden müssen auch im Leben, geschieden, isolirt aufgefasst, in Rahmen gestellt, von festem Stand aus fixirt, mit Antheil angeschaut, und durch offenes Gefühl für jetzt zum Mittelpunkt des Lebens gemacht. Der Mensch ist Codrus oder Crösus, jenachdem er sich stellt.

* * *

Politische Ansichten haben einen unvermeidlichen Einfluss auch auf die Kunst. Um nur Eins zu berühren — in bewegten Zeiten wollen die Meisten, ungeduldiger als sonst, einen bessern, bequemern Zustand herbeygeführt haben; ungeduldig, eben weil die Bewegung selbst die Möglichkeit des Gelingens näher bringt. Diess bestimmt aber die Ansichten aller anstrebenden Geister, auch der künstlerischen. Die Welt, und in ihr die Kunstwelt soll sich so gestalten, dass ihr eigenthümliches Wesen und ihre Weise geltend werde; wenn je die zähe Masse eine bessere Gestalt annehmen könne, so müsse der Versuch im Zustand ihres Gährens gemacht werden, meinen sie. Und so wie der Einzelne im Stillen das Ideal seiner Welt so macht, dass er mit all seinen Neigungen und Abneigungen, Gewohnheiten, Vorzügen und Fehlern darin gemächlich sitzen könnte, und, wenn er zum lauten Worte kommt, es auch an den Mann zu bringen sucht, so thun sich auch in Zeiten politischer Umgestaltungen die Kunstmeister und Jünger gleicher Gesinnung, Kunst- und Weltansicht zusammen, scheiden sich in Parteien, und jede sucht auf ihrem Wege den Geschmack der Zeit zu stimmen. So sind Staatenreformen meistens auch von Kunstreformationen begleitet, und es sind wohl die unschädlichsten Umtriebe, die da gemacht werden, um durch neuen Aufschwung der Kunst die den Streit der Parteien beschwichtigen zu helfen.

* * *

Wo viele Menschen beysammen wohnen und sich gemeinschaftlich unterhalten, da ist viel Nachahmung, Nachäffung, Nachurtheil, Mode. Einsamkeit, absolute oder relative, erzeugt Originale, lässt Einbildungskraft und Urtheil frey.

* * *

Alle Kunst soll spielen, und die Kritik könnte ihren reichen Tadel oft in das eine Wort zusammen fassen, dass das Kunstwerk nicht spiele. Was fehlt manchen Dichterwerken anders, als dass sie zu einseitig reizen, oder quälen, ängstigen, oder predigen, dociren, anstatt ein Handeln, äusserlich, zeitlich-räumlich, oder innerlich, zeitlich, sich in harmonischer Folge spielend fortweben zu lassen. Pedanterie und Frivolität, starrer Fels und Wirbel, sind die Scylla und Charybdis der Kunst.

Bey der Musik ist es schon ohnediess Grundgesetz, dass sie spiele. Wenn wir oft nicht wissen, welchen Namen wir dem Unbehagen geben sollen, wenn vor unserm Ohr kunstfertige Instrumente erklingen, wenn wir Bewegungen vernehmen, die wir Melodie, Accordfülle, die wir Harmonie, Gliederungen, die wir Rhythmus zu nennen geneigt sind, und doch keinen rechten Antheil fühlen können, so dürften wir uns nur fragen, ob denn diese Musik auch spiele, sich zwischen musikalischem Klingklang und Singsang und gesuchter, gelehrter, berechneter Stylistik in rechter Mitte halte, und ihre Modulationen, wie ein musikalisches Mitsichselbst-Sprechen des Gemüths, fortentwickele.

F. L. B.

KURZE ANZEIGEN.

Air Russe avec XII Variations, suivies d'une Marche funèbre, pour le Pianoforte, comp. — — par Louis Berger. Oeuvr. 14. Berlin, chez Laue. (Pr. 25 Gr.)

„Ey, schöne Minka: lebst du auch noch?" So rief der Schreiber dieses, als er das Titelblatt umgeschlagen hatte und die alte Bekannte (als Thema) fast noch simpler, als nöthig, dastehn sah. Und wie man nun jedem weiblichen Wesen, das Einem vordem in Jugendfrische bekannt gewesen, aber nachher, wie man weiss, durch viele Hände gegangen ist, stets mit einer gewissen schwankenden, süsssauern Empfindung entgegentritt: so trat auch der Schreiber der ehrlichen Minka entgegen und setzte sich zu ihr, an's Pianoforte nämlich, um ein Mehreres von ihr zu vernehmen. Da machte ihn gleich ihre erste Rede (erste Variation genannt) nicht nur sehr aufmerksam, sondern erweckte auch seine Zuneigung, und jene gewisse zweydeutige Empfindung war weg. Und je mehr er vernahm, je höher steigerte sich die Aufmerksamkeit, belebte sich die Zuneigung; und beyden gesellete sich zu eine wahre Achtung und herzliche Freude.

Trocken und bildlos gesprochen, wie es einem Recensenten zusteht: Wir haben hier den Lesern eine treffliche Arbeit genannt; eine Arbeit, die weit höher steht, als alles, was bisher über diess schöne Thema gesagt worden ist. (Es versteht sich: das, was der Rec. selbst darüber gesagt hat, mit eingeschlossen.) Der Verf. beweiset hier einen wahrhaft bewundernswerthen Reichthum eigener, wirklich ihm zugehörender und neuer Erfindungen, melodischer und harmonischer. In jenen, wie mannigfach und sehr verschieden sie sind, verläuft er sich doch nirgends zu weit von dem, was das Thema selbst will und ausdrückt: in diesen steigert und adelt er, was zu sagen ist, durch stets angemessene und nicht selten die erwähltesten, auch solche Mittel, die unverkennbar darthun, er sey ein wahrer Meister in der Harmonie. Letzteres thut er um so mehr dar, da er auch das Fremdartige und Künstlichere so zu stellen und fortzuführen gewusst hat, dass es sich natürlich zu ergeben scheint; und sollten doch Manche hin und wieder etwas gesucht nennen: so kann man ihnen das, unbeschadet dem Werke, zugeben, wenn sie nur so gerecht sind, gleichfalls zuzugeben, dass, wenn der Verf. gesucht, er auch gefunden habe. Dabey ist seine Musik wahre Pianofortemusik: die Vorzüge guter Instrumente sind möglichst geltend gemacht, und die Vorzüge guter Spielart (besonders der Clementi'schen, oder, was im Wesentlichen dasselbe ist, der Cramer'schen) desgleichen. Darum ist auch das Werk für die Ausführung, zwar freylich nicht leicht, aber auch keinesweges übertrieben schwer und virtuosenmässig. Dass man aber, um ihm sein Recht widerfahren zu lassen, mehr und Besseres mitbringen müsse, als gelenke Finger: das versteht sich von selbst.

Das alles ist von den Variationen gesagt; nicht unbedingt von dem angehangenen Trauermarsche. Er ist freylich auch gut und nicht ohne Eigenthümlichkeit: aber nach dem Vorhergegangenen befriedigt er den Rec. nicht. Ist der Marsch ernstlich gemeint, so erwartet man von diesem Verf. und nach diesem Eingange mehr und Tieferes, auch weniger Wiederholungen: ist er launig und humoristisch gemeint, so ist das Pomphafte ohne sonderliche Tiefe zwar gut, aber es fehlt der versteckte Scherz, die schalkhafte Neckerey, die, mit jenem gemischt, erst den Humor giebt. Das war Jos. Haydn's und ist Beethovens Sache, und muss, wenn irgend etwas, entschieden von der Natur gegeben seyn.

---

1. *Quatuor de Joseph Haydn, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains par J. P. Schmidt.* Berlin, chez Trautwein. (Pr. 20 Gr.)
2. *La Fugue, Quatuor de W. A. Mozart* — — desgleichen. (Pr. 14 Gr.)

Unser jetziger Gebrauch, das Pianoforte, so weit das thunlich ist, als Stellvertreter aller Instrumente zu betrachten, und unser jetziger Wunsch, gründlich ausgearbeitete Compositionen auf demselben vorzutragen, veranlassen die sehr zahlreichen Arrangirungen dieser Art. Mit Haydn's Quartetten hatte schon vor etwa fünf Jahren Hr. Stegmann (Cölln, bey Simrock) einen Anfang gemacht und deren verschiedene, gut bearbeitet, geliefert: das Unternehmen scheint aber in's Stocken gerathen zu seyn. Hr. J. P. Schm. in Berlin, bekannt durch manche eigene gelungene Compositionen für Gesang oder Instrumente, übernimmt es von neuem, und denkt, jene schon gelieferten umgehend, es fortzusetzen. Auch seine Arbeit zeigt Fleiss und Geschicklichkeit, so dass man ihr Unterstützung wünschen muss. Das Quartett ist schön und eines der früheren. (Es dur. B dur.) Das Mozart'sche treffliche Stück — einleitendes Adagio und grosse Fuge aus C moll — ist zwar schon in mancher Gestalt erschienen, aber in dieser noch nicht. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. №. 50. 1825.

Recension.

Die Dur-Scala mit achtzig zwey- und dreystimmigen harmonischen Variationen, angehenden Organisten und Harmonie-Studirenden gewidmet von W. Wöhler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die grossen, trefflichen, strengmethodisch angelegten, strengmethodisch ausgeführten Uebungsstücke, die, unter dem Titel: *Exercices, grands Exercices,* ausgezeichnete Meister unserer Tage, mit eben so viel Geist und Kunst, als Sinn und Geschmack ausgearbeitet und bekannt gemacht haben — Stücke, bey deren jedem irgend etwas Bestimmtes für Vervollkommnung praktischer Fähigkeiten und Fertigkeiten der Spieler zwar zunächst in's Auge gefasst ist, die aber ausser dem zugleich anziehende, werthvolle Tondichtungen sind, und wie wir dergleichen, für den Gesang dem Righini, Crescentini, Danzi, seit ganz kurzem auch für die von jenen zurückgesetzte Altstimme dem Friedr. Schneider, für das Pianoforte dem Clementi, Cramer, Aloys Schmitt u. A., für die Orgel dem Rink (nämlich in der „praktischen Orgelschule") u. A., und so auch, obschon meistens von weniger künstlerischem Vollgehalt, für andere Instrumente besitzen: es ist gar nicht abzusehen, wie viel durch sie, diese Exercices, Allen, die es ernstlich mit ihrer Kunst und mit diesen Stücken selbst meynen, genützt worden ist; und nicht bloss zur Vervollkommnung der Praxis, sondern zugleich zur Reinigung und Veredlung des Geschmacks. Dergleichen grosse Uebungen — das ist wenigstens des Rec. Meynung — sollte man nun auch für die Leitung und höhere Ausbildung der Musik-Studirenden und schon nicht wenig geübten, jungen Componisten besitzen. Die Vorfahren in älterer Zeit besassen sie zwar nicht, wenigstens nach jener genau aufgefassten und festgehaltenen Idee: aber sie hatten sie auch nicht nöthig, da bey ihnen die höhere, ja die höchste Schule ganz streng bey irgend einem grossen Meister gemacht werden musste, der den Zöglingen persönlich das leistete, was ihnen jetzt meistens das eigene Studium der Werke Anderer leisten muss. Sollte man vielleicht sagen: Nun, in den vorzüglichsten dieser Werke haben sie ja auch gleich alles beysammen! so ist das zwar wahr: aber von Seiten des eigentlich Instructiven ist, dass man hier gleich alles beysammen hat, höchstens den grössten Genie's vortheilhaft, allen Anderen mehr nachtheilig. Oder glaubt man, um ein Beyspiel von anderer Kunst anzuführen — man brauche einen einigermaassen geschickten Zeichnungsschüler nur nach Rom in den Vatican zu schicken, wo er in Raphaels Werken auch gleich alles beysammen hat; und er werde da sich schon von selbst zum tüchtigen Maler bilden? Nichts weniger, als das! —

Man verzeihe dem Rec. diese Expectoration: das hier angezeigte Werkchen bietet ihm die erste Gelegenheit, jene seine Meynung, die er für gut und, wenn man sie benutzen will, für nützlich hält, mitzutheilen; denn es ist wirklich von der Beschaffenheit, dass man es Exercices für Harmonie-Studirende nennen könnte, und es ist, was das Instructive betrifft, ausgezeichnet brav gearbeitet; dabey sind zugleich diese kurzen Sätzchen, wenigstens zum Theil, wahrhaft kleine Kunstwerke, melodiös und originell erfunden, eben so fortgeführt, und nicht ohne Ausdruck, so dass sie sogar der gern öfters hören wird, der bey seiner Musik nur angenehme Unterhaltung sucht. (Hierunter gehören vorzüglich folgende Nummern: 12, 17, 19, 31, 47, 53, 60, 63, 68, 70, 71, 76, 77 und 79.) Der Verf. verdient wahren Respect um das, was er alles, und ohne sich zu wiederholen, wenn auch mehre Varia-

tionen einander nahe kommen, über die blosse, nackte Scala zu sagen weiss; wie er alle, hier anwendbare Formen, um Mannigfaltigkeit in's Ganze zu bringen, herbeyzieht; dennoch immer beym ziemlich Einfachen, Leichtfasslichen, und auch beym Anständigen bleibt — was ohne ursprüngliche Gabe eigener Erfindung, ausgezeichnete Kenntniss und grosse Geläufigkeit im Contrapunkt, und rühmliche Beharrlichkeit, gar nicht möglich ist. Man denke sich nur: Jede Variation enthält die Scala von F dur, hinauf und herunter, in gleichen Noten irgend Einer Stimme, ganz plan, wie sie ist; und nun achtzigmal, immer etwas Anderes dazu und darüber gesagt; ohne Künsteley und Schwerfälligkeit, und ohne alles leere Klimpern oder drauflos Figuriren! — Wir können die Structur, auch nur der merkwürdigeren Nummern, nicht näher bezeichnen, ohne damit mehr Raum, als sie selbst, einzunehmen: so müssen wir uns mit wenigen Nachweisungen begnügen.

Das „Zwey- und Drey-Stimmige" auf dem Titel ist nach dem Worte zu nehmen, so nämlich, dass die Scala selbst, die, wie gesagt, durch jede Nummer in gleichen Noten hindurchgeht, als feststehend nicht mitgezählt ist; wodurch das Zweystimmige drey-, das Dreystimmige vierstimmig wird. Der Verf. fängt ganz eigentlich von vorn an: die Scala im Sopran in halben Noten, die anderen zwey Stimmen in denselben, gut harmonisirt. Dann desgleichen, die Scala im Alt, etwas anders harmonisirt. (Letztes nun fortan allemal; wesshalb wir es nicht wiederholen.) Jetzt desgleichen, die Scala im Bass. Nun wieder die Scala oben: aber die anderen Stimmen in Vierteln; so wieder durch alle Stimmen hindurch, und auch nicht bloss umgekehrt, sondern die Figurirung immer ein wenig verändert. (Auch dieses nun fortan allemal; wesshalb wir auch diess nicht wiederholen.) Jetzt die Scala wieder oben, im Dreyvierteltakt und Dreyviertelnoten: die Figurirung, in Vierteln, gehend, mit Anfang von Bindungen und Imitationen. So wieder durch die drey Stimmen hindurch. Mit No. 10. fangen die festergehaltenen, engerverschlungenen Imitationen an; und nun geht's weiter in den Text — was wir aber anzugeben unterlassen müssen. Von No. 27. beginnen die drey-, mithin, die Scala mitgezählt, die vierstimmigen Sätze. Der Verf. fängt hier, wie ganz recht, wieder von vorn, wie bey der ersten Folge, an, ohne jedoch, nachdem er die Stimmen hindurch ist, fortan so kleine Schrittchen vorwärts zu machen. Auch das mit Recht; denn, wer ihm bis dahin mit Aufmerksamkeit und Fleiss gefolgt ist, dem kann nun schon etwas mehr zugetraut und zugemuthet werden. — Sehr artig nehmen sich die Nummern aus, wo zu der einfach mit zwey Stimmen bloss begleiteten Scala eine ganz freye, für sich festgehaltene, angenehme Melodie gesetzt ist, wie in No. 12, 70 und A.; man möchte deren wohl mehre wünschen. So werden auch verschiedene der Sätze, die in D moll geschrieben sind, ohne dass darum dem ehrlichen F dur in seinem gleichmässigen Hinauf- und Herabschreiten der geringste Eintrag geschähe, nicht wenig interessiren und wohl auch überraschen. — Der Gang aller Stimmen und durchgehends durchs ganze Werkchen ist nicht nur rein und regelmässig, sondern auch fliessend, natürlich und gesangmässig. Hieran besonders, doch auch an der Ausführung überhaupt, bemerkt man leicht, dass der Verf. den Grossvater deutscher Harmonie, Sebastian Bach, nicht erst seit heute und gestern kennen gelernt hat.

Diess sey genug von diesem kleinen, aber wahrhaft schätzenswerthen, und, wenn die „Organisten und Harmonie-Studirenden" selbst wollen, gewiss sehr nützlichen Werkchen. Die Stücke genau und angemessen vorzutragen, hat der Verf. so leicht, als in gebundener Schreibart nur möglich, gemacht. Wir wünschten übrigens, er hätte, (denn er scheint der Mann dazu) wenn auch nur als Anhang, noch eine kleine Folge Sätze, was die Scala selbst anlangt, von weniger strenger Observanz geliefert; solche nämlich, worin zwar die Scala auch, aber nicht bloss in ihrem einmaligem Hinauf- und Herabschreiten, sondern freyer benutzt, thematisch fortgeführt, fugirt wäre u. dgl. Wer weiss, ob er nicht so etwas in der Folge liefert; denn die Kunst ist unerschöpflich, und wer einmal mit irgend einem Gegenstande derselben sich dermaassen vertraut gemacht, sich seiner dermaassen bemächtigt hat, der kann kaum jemals ganz davon ablassen, und findet auch immer Neues darüber zu sagen — er muss nur einige Zeit vorübergehen lassen, sich Ruhe gönnen, und dann den rechten Moment, wenn er ungesucht sich meldet, sogleich benutzen.

Das Werkchen ist gut gestochen und der Preis billig. Einige wenige Stichfehler sind von der Art, dass sie Jeder sogleich verbessern kann.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Dieser Monat gewährte uns in musikalischer Hinsicht mehre sehr genussreiche Abende. Der königl. Hanöversche Concertmeister Hr. Louis Maurer, gab am 2ten Concert, in welchem er eine Ouverture aus seiner Oper *der neue Paris* mittheilte, die allgemein gefiel. Der treffliche Künstler spielte ein von ihm componirtes Violinconcert, in dessen Rondo die beyden Hauptthemata ein russisches und baschkirisches Volkslied waren; Variationen auf Themas aus *Preciosa* und ein Concertante für 4 Violinen mit Orchesterbegleitung, auch von seiner Composition; die anderen Violinen spielten Hr. Concertmeister Seidler und die Herren Mühlenbruch (vom königstädtischen Theater) und Ritz. Hr. Maurer hat einen festen, kühnen Strich, eine saubere Applicatur, viel Präcision und grosse Fertigkeit in den Sprüngen und Doppelgriffen, einen innigen Ausdruck und grosse Zartheit des Vortrags. Er gefiel allgemein. Interessant war die Symphonie von dem jungen Felix Mendelssohn — Bartholdy, der die Phantasie für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung und Chören von Beethoven vortrefflich vortrug.

Den 3ten führte Hr. Organist Hansmann das von Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider in Dessau in Musik gesetzte neue Oratorium: *Das verlorne Paradies* in der Garnisonkirche auf. Da von diesem neuesten Werke des geschätzten Componisten schon mehrmals in der mus. Zeit. die Rede gewesen ist, so begnüge ich mich nur zu bemerken, dass es hier nicht den Beyfall gefunden hat, wie seine früheren Werke, obgleich Mad. Schulz und Türrschmidt, Dem. Carl und die Herren Stümer, Blume und Devrient die Solopartieen, der hansmann'sche Singverein die Chöre und die königl. Kapelle die Instrumentalpartieen ausführten.

Den 21sten gab Hr. Carl Müller, Concertmeister und erster Violinspieler des Herzogs von Braunschweig, Concert. Er spielte das Concert von Lafont aus C dur, ein Concertante für 2 Violinen, vom Musikdirector Henning am königstädtischen Theater, mit demselben, und die neuesten Variationen von Mayseder. Hr. Müller war einst Mösers Schüler und Mitglied unserer Kapelle, und stand daher noch in gutem Andenken. Auch diessmal rühmte man die Kraft, Zartheit und Fertigkeit seines Spiels, den vollen Ton, die präcise Applicatur, den vollendeten Doppelstrich und den gesangreichen Vortrag.

Den 23sten gab Hr. Aloys Schmitt Concert. Nach einer von ihm componirten Ouverture, trug er das von ihm zur Gedächtnissfeyer des Jubiläum des Königs von Baiern 1824 componirte Concert für Pianoforte in A moll, in dem das *God save the king* im Adagio und letzten Satz sinnig benutzt war; ein Concertino in E moll, ein Tongemälde für's ganze Orchester und eine freye Phantasie vor, in der er die beyden von Hrn. Bader vortrefflich gesungenen Arien des Pagen aus Mozarts *Figaro* aufnahm, und sie mit der Romanze des Pedrillo aus *Belmonte* und *Constanze* und dem Schlusssatze des zweyten Finale *der Zauberflöte* zu einem herrlichen Ganzen verband, das alle Zuhörer zum lautesten Enthusiasmus begeisterte. Seine Composition zeigte tiefe Fülle und geschmackvolle Darstellung der Gedanken; das Spiel war vortrefflich in dem innern Gehalt uud der glänzenden Beweglichkeit.

Den 30sten gab Hr. Concertmeister Seidler mit seiner Gattin Concert. Er spielte das Violinconcert von Lafont (A dur) und mit dem schon vorher genannten Hrn. Müller ein Concertino für 2 Violinen, von Maurer. Die treffliche Sängerin trug die Arie von Mercadante mit Chor: Vieni o idolo mio; die Variationen von Winter, über Carafas Thema: Cara memoria, mit Mad. Türrschmidt ein Duett aus Pärs *Griselda*, und mit derselben und Hrn. Bader ein Terzett mit Chor aus Spontini's *Alcidor* vor. Beyde Gatten ernteten grossen Beyfall der zahlreich Anwesenden.

Die königl. Schauspieler gaben am 29sten zum erstenmale: *Der Hahn im Korbe*, Vaudeville in einem Aufzuge, nach dem Französischen, mit der dazu eingerichteten Musik verschiedener Meister und in Scene gesetzt vom Regisseur, Baron von Lichtenstein. Ref. hatte Abhaltung, das Stück zu sehen, und behält sich sein Urtheil nach der nächsten Darstellung vor.

Das königstädtische Theater gab am 5ten, wegen Unpässlichkeit des Hrn. Wächter, welche die Vorstellung der Oper *Aschenbrödel* verhinderte, ein Concert, in dem Dem. Sontag mit Hrn. Spitzeder das Duett aus *der Zauberflöte*: Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und eine Arie von Pacini mit obligater, von Hrn. Musikdirector Henning gespielten Violine vortrug. Auch Hr. Jäger sang eine Romanze mit Guitarrenbegleitung; die Herren

Jäger, Rosenfeld, List und Spitzeder ein Vocalquartett von Eisenhofer und Hr. und Mad. Spitzeder ein Localduett. Da schon in früheren Berichten die Vortragenden oft genannt wurden, so bemerke ich nur, dass sie auch diessmal sich eines lauten Beyfalls erfreuten. — Den 9ten war neu: *Der Oberst und der Sergeant*, oder: *Die Strenge der Kriegsgesetze*, Melodrama in drey Acten, aus dem Französischen des Victor übersetzt, von L. Angely. Ich erwähne dieses Stück, das sich trotz des trefflichen Spieles der Mad. Sontag und der Herren Mayer, Nagel, Weber und Angely nur eines mässigen Beyfalles erfreute, bloss wegen der eigens dazu (wahrscheinlich vom Hrn. Musikdirector Henning) trefflich componirten Ouverture, Entreacts und Zwischensätze. Den 12ten wurde zum ersten Mal gegeben und mit Beyfall aufgenommen: *Der Kalkbrenner*, Posse mit Gesang in einem Act, von Carl v. Holtey. Das Ganze beruht auf Missverständniss. Der Bürgermeister, Gastwirth und Musikverein-Director in Süptitz, Kotzeluch (Hr. Schmelka), glaubte in dem Handlanger einer Kalkscheune bey Breslau, also einem Kalkbrenner (Hrn. Beckmann), den berühmten Virtuosen dieses Namens vor sich zu sehen, und ward auch von seinem Sohne Franz (Hrn. Schäffer) und seiner Mündel Luise (Dem. Aug. Sutorius) zur Durchführung ihres Liebespläuchens trefflich unterstützt, bis sich das Ganze zur Zufriedenheit der Liebenden auflöste. Von den Gesängen gefielen Luisens und Franz Duett: Kaum ist die Sonne lächelnd aufgegangen etc. nach der Melodie: Voll Zärtlichkeit will ich etc; Kotzeluchs Arie: Es dient zu meinem Spasse etc. nach der Melodie: In diesen heil'gen Hallen etc; desselben Gesang: Ach ich wollt' ich wär' in Berlin etc. nach der Chinoise des Seiltänzers Foureaux; des Kalkbrenners Lied: Was ist der Mensch? A rechter Uchse etc. (im Breslauer Dialekt), nach der Melodie: Was ist der Mensch halb Thier etc. — Dem. Minna Schmidt von hier hat am 2ten in der bekannten Ochsenmenuett die Therese als ersten theatralischen Versuch mit Beyfall gegeben. Sie hat eine angenehme, aber noch nicht ausgebildete Stimme; sie sang rein und ohne Schnörkel. Ihr Spiel war lebendig, aber nicht frey, wie ein erster öffentlicher Versuch erwarten liess.

Am 25sten wurde das Gebäude der Singakademie, die nun seit 40 Jahren aus kleinen Anfängen mächtig empor geblüht ist, und viele ähnliche Anstalten im In- und Auslande erzeugt hat, zu dem am 30sten Juny der Grund gelegt worden, feyerlich gerichtet. Der ganze obere Raum, eigentlich das zweyte Geschoss des 138 ½ langen, 60 Fuss breiten und 62 ¾ Fuss hohen Gebäudes, bildet den Gesangsaal mit 31 Fuss Höhe, mit dem auch noch Vorsäle und Seitenlogen in Verbindung stehen, da der Hr. Hofbaumeister Ottmer jeden Raum sinnreich zu benutzen wusste.

Ueber J. H. Clasings Oratorium: *Belsazar.*

Wismar, im November. Am 15ten Octob. ward in dem grossen Audienzsaale des hiesigen Rathhauses das neue, von dem, als Improvisator rühmlichst bekannten Dr. B. Wolff gedichtete und von J. H. Clasing in Hamburg componirte Oratorium: *Belsazar*, unter Direction des Componisten vollständig aufgeführt. Wir glauben es der Bedeutsamkeit und Eigenthümlichkeit des bis jetzt noch nicht durch den Druck bekannten Werkes sowohl, als der Auszeichnung, welche der Componist den hiesigen Musikfreunden mit einer ersten Aufführung desselben erwiesen, schuldig zu seyn, durch eine ausführlichere Anzeige in diesen Blättern das Publicum darauf aufmerksam zu machen.

Der Stoff des Gedichtes ist der Sturz des Babylonischen Königs Belsazar durch die Perser und die dadurch herbeygeführte Befreyung der Juden von dem drückenden Joche der Babylonier, in welches sie durch Nebukadnezar gebeugt worden (nach Daniel Kap. 5.). Die Hauptpersonen der Handlung sind ausser Belsazar, der mit imponirender Kraft auftritt, dem alles Irdische zu Gebote steht, und der, stolz auf seine Macht, selbst ein Gott zu seyn wähnt; ihm gegenüber der fromme Daniel voll Gottvertrauens, dem zur Seite die gefangenen Jehovahdiener den schönsten Contrast mit Belsazars Begleitern, den frohen, glücklichen Babyloniern, bilden; ferner Belsazars Mutter, Nitokris, die dem Sohne als warnender Schutzgeist entgegen tritt, und endlich der Engel der Verheerung, der als Jehovahs Gesandter Babylons Untergang verkündet und durch die siegreichen Schaaren des Perserheeres vollziehen lässt. Durch das Ganze herrscht eine edle, rhythmisch wohlklingende Sprache. Der Dichter hat es verstanden, dem Musiker gleichsam vorzuarbeiten; er hat sein Gedicht der Musik untergeordnet und dieser es überlassen, in ihrer geheimnissvollen und doch so mächtigen Sprache den Gegenstand weiter

auszuführen. Ein Glücksumstand für die Composition, der vielleicht durch die Nähe, in welcher Dichter und Componist lebten, und dadurch erleichtertes freundschaftliches Berathen und willfähriges Abändern des Textes herbeygeführt worden seyn mag. Was nun aber der Componist aus diesem gemacht, wie er den verschiedenen Gestalten Leben und Seele einzuhauchen verstanden, diess wird aus der Darlegung des Einzelnen hervorgehen.

Die Einleitung besteht nur aus 55 Takten in C dur, vom Quartett allein ausgeführt. Ein höchst origineller Satz, welcher, abweichend von der gewöhnlichen Form der Introductionen, nicht die Hauptmomente des Ganzen im Voraus andeutet, sondern nur das Gemüth durch Erhebung über das Treiben der Erde, das nun dargestellt werden soll, zur Betrachtung einladet, sammelt, vorbereitet. Zugleich mögen die einfachen, aber bedeutungsvollen Accorde in der einfachsten und klarsten aller Tonarten in die Scene der Handlung versetzen. Es ist der Tempel des Bel, in welchem die Babylonier opfern wollen. Doch ehe sie erscheinen, vernehmen wir die Klage des vom Schmerz gebeugten Israels in einem Chore (F moll), welcher, nachdem eine Sopranstimme das Unglück der Jehovahdiener noch bestimmter ausgesprochen, wiederholt wird. Da erhebt sich Daniel in einem Recitative voll Vertrauen zu Gott, sucht den Muth seines Volkes wieder zu beleben, und verkündigt dem stolzen sichern Babylon den nahen Fall. Diese stolze Sicherheit spricht sich in dem Jubelchore (B dur) der in den Tempel eintretenden Babylonier aus, welche ihren König Belsazar erheben. Der Gesang athmet Lebensmuth und Lebenslust; sie wissen ihren Herrn nicht genug zu preisen. Nach einigen Worten des Oberpriesters beginnen die Jungfrauen einen äusserst lieblichen Chor (As dur): „Auf und beschleunigt die zaudernden Schritte“ in höchst ausdrucksvoller Bewegung. Die Stimmen schlingen sich durch einander, wie die festlichen Kränze, die sie eiligst winden wollen, bis die Männer mit einstimmen und der Chor jubelnd und volltönend schliesst. — Vor solchem Uebermuth erbebt das Volk der Juden (Chor in F moll) und sucht unter Anrufung seines Gottes aus dem Tempel zu fliehen. Da erklingen mit einem Male die Töne des Marsches, der das Nahen Belsazars andeutet, kühn und übermüthig, wie er selbst vor unserer Phantasie steht. Brausend und jubelnd begrüssen ihn die Babylonier in einem Chore (B dur), welcher alle Pracht und Herrlichkeit des Nahenden vor unserm Blick entfaltet. In einem Recitative begrüsst der Eintretende sein Volk und schildert seine stolzen Pläne und Hoffnungen in einer sich anschliessenden Aria, Pomposo, die seinen Charakter auf's Treffendste zeichnet. Diese Arie, die im prächtigen D dur beginnt, endet sehr glücklich in D moll, weil hierdurch — wir wissen nicht, ob es des Componisten Absicht gewesen, oder er unwillkürlich durch das Gefühl darauf geleitet worden ist — diesem Uebermuthe die leise Ahnung seines nahen Falles nachhallt. Glücklich ist dieser Uebergang gewiss: denn kaum hat der auf die Arie folgende Chor die letzten Worte Balsazars wild jubelnd wiederholt; so beginnen aus hoher Luft die schauerlichen Accorde der Geisterwelt, den Engel der Verheerung ankündend, der mit den Worten: Ja du wirst fallen! u. s. w. dem Despoten die ausgesprochene Drohung zurück giebt und von Jehovah's Hand Vernichtung droht. Der Contrast der tiefen Bassposaune und der hohen Oboe, welche das Recitativ einleiten und begleiten, ist von der ergreifendsten Wirkung und besonders der Schluss in C moll erfüllt mit tiefem Schauer. Doch wie beruhigend tritt nun in dem lieblichen Arioso aus E dur der Gesang einer Israelitin ein, welcher die Zuversicht der Worte malt: „Dein Licht, o Herr, wird Juda wieder strahlen!“ und womit das Finale beginnt. Prophetisch begeistert, die Bestimmung des verschwundenen Engels ahnend, steigert sich der Gesang bis zu den Worten: „Freue dich Juda!“ Doch nur ein kurzer Lichtblick ist es; die Wendung des Glückes ist noch fern. Babylons Priester, gleichfalls die Nähe einer höheren Macht fühlend, unterbrechen sie. Leise flüstern sie mit Bangen und Grauen, bis sie in lautes Wehe! ausbrechen. Jetzt erscheint der Oberpriester, um die Israeliten, als die schuldigen an dem drohenden Unheil, aus Bels geweihtem Tempel zu vertreiben. Die Israeliten flehen in einem Chorale zu Gott, während ihre Zuchtmeister sie drängen und treiben. Immer dringender wird das Angstgebet der Ersteren, immer heftiger die Wuth der Letzteren und hiermit endigt die erste Abtheilung. Der Componist hat in diesem Finale, welches ziemlich schwer auszuführen ist, aber bey guter Ausführung auch glänzenden Effect macht, eine schwierige Aufgabe glücklich gelöst.

Zweyte Abtheilung. War der erste Theil gleichsam die Exposition der Handlung, so entwickelt sich diese hier bestimmter und mit ihr natürlich ein noch regeres Leben. Wir sind nun

Zuschauer der Zurüstungen eines üppigen Mahles, welches der König, zu neuen Siegen sich rüstend, seinen Dienern anrichten lässt, die seinen Ruhm durch Gesang und Tanz verherrlichen. Ein weiblicher Chor beginnt mit dem Preise Belsazars, zu dem sich denn auch die Männer vereinigen. Hierauf eine reizende Gavotte, von einer babylonischen Jungfrau gesungen, in deren Gesang sich die Töne eines Chores ihrer Gespielinnen mischen. Dann ein Canon für zwey Soprane und einen Tenor: ein Satz, der hinsichtlich der Lieblichkeit und Gefälligkeit für Ohr und Herz, vor allen der Krone würdig scheint. Auch sein Zweck ist Belsazars Lob. Doch diess ist noch nicht erschöpft. Noch zwey kleine Solosätze, einer für Tenor, der andere für Alt, reihen sich nachhallend an den Canon an. Man überbietet sich gleichsam im Preise des Herrschers; das tiefste Meer, die fernsten Länder, Alles soll seine Schätze hergeben, ihn zu schmücken. So huldigen ihm endlich auch noch die Männer, welche dem nahenden Herrscher voranziehen, in einem Chore (Maëstoso Des dur), welcher jene reizenden Melodieen kräftig unterbricht. — Es ist nicht zu läugnen, dass es der Dichter hier durch eine ganze Reihe von Sätzen, welche dasselbe Gefühl aussprechen, dem Componisten etwas schwer gemacht hat; doch hat der letztere die Klippe äusserst glücklich umschifft. Die Abwechselung in Ton- und Taktarten und im Zeitmaasse giebt dem ausgedehnten Stoffe Mannigfaltigkeit; und ein nie ermattendes inneres Feuer, welches diesen Liederkranz durchglüht, verleiht jeder einzelnen Blume ein eigenthümliches Licht, und bindet harmonisch das Ganze. Nun tritt der König selbst auf und spricht zu einer marschähnlichen Begleitung, die höchst glücklich erfunden und durchgeführt ist, recitativisch von seinen stolzen Plänen für Gegenwart und Zukunft. Prahlend will er seinen Siegen und seinem Ruhme keine anderen Gränzen zugestehen, als bis er selber rufe: es sey genug! — Es sey genug! mit diesen Worten unterbricht in höchst überraschender Wendung der Harmonie die Stimme der hier zuerst erscheinenden Mutter seine Vermessenheit. Unbeschreiblich ist der Eindruck, den der, mit dem übermüthigen Sohne so auffallend contrastirende sanfte Charakter der liebenden, um sein Schicksal besorgten, Mutter hervorbringt. Der Componist scheint überhaupt die Partie derselben, welche er wohlüberlegt einer Altstimme zugetheilt hat, mit vorzüglicher Liebe gearbeitet und sein ganzes Gemüth ihr eingehaucht zu haben; wie gelungen auch die Zeichnung der übrigen Charactere ist und namentlich die des Belsazar unsere Phantasie ganz in Anspruch nimmt, so rührt doch jene vorzüglich das Herz. Nachdem die Mutter in einem herrlichen Recitative dem Sohne Alles vorgestellt hat, was einen minder starren Sinn beugen könnte und müsste, spricht sie noch in einer Arie die Eingebungen der mütterlichen Liebe aus. Doch vergebens. Der wilde Sohn will nicht hören und da die Mutter nochmals warnt und fleht; so ruft er die Genossen des Mahles um sich und befiehlt, durch seine lauten Freuden die Warnung zu übertäuben. Eine Jungfrau erhebt ihre Stimme in Schmeicheltönen (E dur, Andante) und besingt den glückseligen Tag, zu solcher Freude auserkoren; ihr schliessen sich die andern Jungfrauen im Chor an. Doch mitten im Jubel unterbricht sie plötzlich (Allegro agitato, C moll) der Tenor, der zuerst die flammenden Worte an der Wand erblickt, mit einem heftigen, schneidenden „Wehe!" unisono im Grundton, dann in der kleinen Terz. Belsazar, auffahrend, zürnt dieser Unterbrechung und befiehlt den Gesang zu wiederholen. Die Jungfrauen gehorchen und beginnen die vorige Weise in derselben Tonart; doch kaum haben sie 3 Takte gesungen, so fällt auf's Neue ein schreckliches „Wehe!" dazwischen, diessmal im verminderten Septimen-Accorde, noch schauerlicher als das erste Mal; auch der Bass fällt nun mit ein. Belsazar will nicht glauben, aber der Chor ruft fortwährend „Wehe!" und die Mutter sieht schon ihre bange Ahnung sich erfüllen. Da entdeckt auch der König, der bisher alles für Gaukelwerk gehalten, die flammenden Worte und fragt: „Wer hat mir das gethan?" Statt der Antwort ertönt noch immer der grässliche Weheruf. Da fordert Belsazar seine Priester auf, ihm diese Züge zu deuten. Nach einigen Takten Zwischenspiel, während deren wir diese Priester gleichsam sich besprechen und bedenken hören, legen sie im Chor das Bekenntniss ab: „Wir wissen zwar Alles, doch diess, Herr, wissen wir nicht." Eine höchst gelungene Scene. Man glaubt, die Handlung zu sehen; man theilt jede Empfindung; das Interesse wird auf's höchste gespannt. Belsazar fragt nun, verächtlich sich von seinen Priestern wendend: ob denn in seinem ganzen Reiche nicht ein Mann sey, der diese Räthsel löse. Da naht ein Babylonier und schlägt Daniel vor. Belsazar spricht: „er komme!" — Während Daniel herbey geholt wird, singt der ganze

Chor mezza voce sein „Wehe!“ fort. Es ist die wogende, aufgeregte Menge, die immer noch nicht zum Schweigen gebracht werden kann. Endlich tritt Daniel auf. Stolz, wie immer, redet ihn Belsazar an und fragt: ob er die Zeichen an der Wand deuten könne; in herausfordernden Tönen spricht er: „Kennst du es? Vermagst du's?“ Mit hoher Zuversicht erwiedert Daniel: „Ich kann es.“ Ganz vorzüglich hat hier der Componist den rechten Ausdruck zu finden gewusst, den Ausdruck des durch Nichts erschütterten, Gottvertrauenden, unbefangenen Sehers, der nun in höchst bezeichnenden harmonischen Wendungen die Deutung beginnt. Der Chor ruft wieder sein „Wehe!“ in verminderten Septimen-Accorden; doch Belsazar, ungebeugt, will den Elenden, wie er ihn nennt, vernichten. Da tritt wiederum die sanfte Mutter dazwischen, und mit denselben Worten, denselben Tönen, fleht sie ihn an, ihre Stimme zu achten. Doch vergebens. Jetzt kündet ein Bote die Nähe des Perserheeres an. Alles erschrickt; die Frauen rufen im Chor: „O schütze uns! rette! rette!“ Da fasst Belsazar Muth: „Noch lebe ich!“ ruft er, „noch kann diese Hand das Schwert erheben; Auf zum Kampfe!“ Daniel wiederholt seine Warnung, doch Nichts kann Belsazar hemmen. Die Drommeten erschallen auf seinen Befehl, und die Männer singen kampflustig im wilden Chor: „Hinaus, in den wogenden Kampf.“ Die Weiber rufen dazwischen: „O rette uns, rette!“ Doch die Drommeten und der Schlachtgesang übertönen Alles. — Nur die Stimme der Ehrfurcht gebietenden Mutter verschafft sich noch einmal Gehör. Prophetisch ruft sie: „Weh! wer das Schwert nimmt, der verfällt dem Schwert.“ Doch ihre Worte sind ohne Wirkung. Die Priester, bedacht, ihren Dienst zu verrichten, erflehen von ihrem Götzen dem Helden Sieg. Daniel betet zu Jehovah, dessen Macht über Bels Macht erhebend; besonders ausdrucksvoll sind die Schlussworte: „Herr, wer ist, wie du so gross!“ deren einfache aber ergreifende Darstellung ein Meisterzug ist. Plötzlich hört man den kampfbegierigen Chor noch einmal; Alles eilt wild von dannen, um dem Feinde zu begegnen. Doch kaum ist der Chor hinausgestürmt und der Lärm nach und nach verhallt, so vernehmen wir wieder die schauerlichen Accorde, die den Engel der Verheerung ankündigen. Sein Werk hat nun begonnen. Auf die stolzen Zinnen der Königsburg legt er die unglückbringende Rechte, und des Ewigen Wille geschieht. Herrlich ist auch diess Recitativ, und, nach dem lauten Toben, von ungemeiner Wirkung. Damit schliesst der zweyte Theil.

Der dritte Theil führt nun die Katastrophe der Handlung vollends herbey. Chöre der siegenden Perser, der fliehenden Babylonier, der zur Hoffnung auflebenden Israeliten: drey an einander gereihte herrliche Musikstücke, in welchen die drey verschiedenen Nationen in ihren verschiedenen Stimmungen und Lagen lebendig und scharf gezeichnet sind. Im ersten (B dur, $\frac{3}{4}$ Takt mit einer vorzüglich ausdruckvollen Figur in der Begleitung,) hören wir die Sieger über die Scene eilen und die fliehenden Babylonier vor sich her treiben, deren Verwirrung und Angst in dem unmittelbar sich anschliessenden (B moll, $\frac{4}{4}$ Takt,) geschildert ist. „Nirgends Mitleid!“ Mit diesem Schrey der Verzweiflung setzen Sopran, Tenor und Bass hinter einander auf der kleinen None ges ein. Die Blasinstrumente hallen in gehaltenen Accorden die Klage nach; denn, auf der Tonica mehre Takte, ungewiss, ob in harter oder weicher Tonart, verweilend, geht die Musik wieder in B dur über, und die Israeliten stimmen einen Choral an, in welchem die Hoffnung, wenn auch nur leise, ihre Flügel wieder regt. Doch werden sie von den noch einmal wiederkehrenden Persern unterbrochen, welche das Hauptmotiv des ersten Chores wiederholen. Jetzt erscheint Belsazar. Er sieht, dass ihn das Glück verlässt. Doch Kraft und Zuversicht verlassen ihn nicht. Er flucht seinem Götzen und will nun allein mit seinem festen Willen dem Feinde sich entgegen stellen und ihn besiegen oder untergehen. Der ganze Monolog ist recitativisch behandelt, und dazwischen hört man fortwährend in der Begleitung Anklänge aus dem Perserchor. Eine glückliche Idee, wodurch die Vorstellung ihres siegreichen Vordringens immer gegenwärtig bleibt. Noch einmal sucht jetzt die Mutter in den zärtlichsten Tönen den Sohn zu besänftigen und vom Untergange zu retten; ist es zu spät, so will sie ihm wenigstens als Schutzgeist zur Seite stehen und, wo möglich, den Todesstreich, durch Aufopferung ihres eignen Lebens von ihm abwenden. Ein tiefgefühltes Recitativ. — Während dessen hat sich bey den Israeliten die Hoffnung der Befreyung gesteigert, welche sie nun, wiewohl demüthig äusseren, dem Willen des Höchsten sich unterwerfend. Chor in F dur mit Fuge. Letztere, nicht bloss ein Werk des Verstandes und der Gelehrsamkeit, sondern auch des Gefühls, spricht Kenner und Laien durch den Ausdruck der hohen Zuversicht und des innigen Ver-

trauens an. Besonders erhebend sind gegen den Schluss die Worte „zur Lust durch Leid." Und diese Zuversicht trügt nicht; Daniel tritt auf und verkündet die nahende Freyheit und Wiederkehr nach Zion. Doch das grosse Trauerspiel ist noch nicht geendet. Die fliehenden Babylonischen Jungfrauen erscheinen, Rettung und Hülfe suchend. Ihr (vierstimmiger) Chor ist ein wahres Meisterstück der ausdrucksvollen Darstellung und besonders auch der Verschlingung der Stimmen. Man bedauert nur, dass er so kurz ist; aber eben diess musste er seyn, um seine Wirkung nicht zu verfehlen. — Tödtlich verwundet kommt nun Belsazar zurück. Wir hören es, die Kraft seiner Seele ist gebrochen. Zu spät erkennt er die Schwäche seines Götzen und die Unzulänglichkeit aller irdischen Macht. Unter Verfluchung Bels und Anerkennung eines höhern Wesens haucht er die Seele aus. Ein leiser Paukenwirbel verkündet seinen Tod. Nach einigen Takten, Allegro agitato, eilt die Mutter herbey: ein kurzes Recitativ drückt die Trauer einer edlen, schönen Seele aus. Ihrer Klage folgt ein Trauerchor der Jungfrauen (G moll). — Vollbracht ist nun des Höchsten Wille. Diess verkündet uns der Engel der Verheerung, den diessmal nicht die Posaune und Oboe, sondern das Horn und die sanftere Clarinette begleiten. Voll hoher Freude deutet er dem gebeugten Lande die wiederkehrende Huld des Allmächtigen an. „Hinauf zu dir" ruft er selig und schwingt sich wieder zum Himmel auf. Würdig schliesst nun das Ganze mit einem Dankliede der Israeliten (Coro maëstoso, C dur,), aus dessen Thema auch die Einleitung gebildet war. Mit dem geretteten Volke stimmen wir ein: „Heilig, Heilig, Zebaoth!"

Wenn diese Darlegung des Einzelnen dem Leser die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Werkes anschaulich zu machen vermochte, so werden vielleicht noch einige Worte über die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Ganzen hier an ihrem Orte seyn. Diese Eigenthümlichkeiten und Vorzüge scheinen hauptsächlich in Folgendem zu bestehen. Erstlich in einer äusserst sorgfältigen Behandlung des Textes, wozu nicht nur im Allgemeinen die richtige Auffassung der besonderen Charactere, sondern auch im Einzelnen die richtige Declamation und die Bezeichnung des Inhalts durch gute Wahl und richtige Abwechselung des Rhythmus und der Quantität zu rechnen ist. Ferner, da es galt, ein „Drama für Musik" (so ist der Titel des Werkes) zu schaffen; so ist gewiss der Umstand bedeutend, dass die recitativische Behandlung die Oberhand über das Arienwesen erhalten hat und die rein lyrische Partie mehrentheils in den Chor gelegt ist, wiewohl auch dieser noch oft genug dramatisch auftritt, indem er nicht nur die Charactere der verschiedenen handelnden Nationen, Geschlechter u. s. w. malt, sondern auch die Handlung selbst motiviren hilft, wie z. B. im Perserchor zu Anfange des dritten Theils. Das Recitativ ist durchaus vortrefflich. Dass das Werk grammaticalisch rein gearbeitet seyn würde, liess sich wohl bey Hrn. Clasing, der sich schon auf andere Weise als gründlichen Kenner des musikalischen Satzes bewährt hat, voraussetzen; eben so konnte man erwarten, dass ein so fleissiger Bearbeiter Händelscher Werke in würdigem und grossartigem Style auftreten werde. Und so ist er auch wirklich aufgetreten. Nicht zu verkennen ist der wohlthätige Einfluss, welchen das Studium Händels auf seine Production gehabt hat; man glaubt, es sey Händels Geist, der aus ihr spreche. Doch ist die Originalität Clasings nicht in diesem Einfluss untergegangen: er hat auch dem Geschmacke des heutigen Tages zu huldigen nicht verschmäht, soweit die Gesetze einer gesunden Aesthetik diese Huldigung erlauben. Der Eindruck, den die glückliche Aufführung des Werkes, an welcher an 100 Personen Theil nahmen, auf das hiesige, allerdings nicht musikalisch ungebildete Publicum machte, übertraf die Erwartung aller, die es vorläufig kannten; was sich theils durch die während der Darstellung herrschende Stille und Aufmerksamkeit, theils durch enthusiastische Beyfallsbezeugungen nach Beendigung derselben, womit man hier sonst nicht freygebig ist, unzweydeutig aussprach.

Kurze Anzeige.

Rondoletto für Kinder, vierhändig für das Pianoforte, von Carl von Schlötzer. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 4 Gr.)

Eine Kleinigkeit, leicht, munter und sehr kurz; wie es für Kinder angemessen ist.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XI. 1825.

Subscriptions-Anzeige

für Geistliche, Schullehrer, Organisten und Freunde religiöser Musik.

Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen.

Zugleich

zum Gebrauch in Seminarien.

Enthaltend; Ein Hundert und Achzig eingeführte Choralgesänge von berühmten, besonders älteren Componisten, mit Zehn Tausend Zwischenspielen nach dem reinen Satze, in Imitationen und Fugen-Thematen, aus der Melodie selbst geschöpft

von

G. G. Klipstein,

Lehrer und Kantor in Oels.

gr. 4. Subscriptions-Preis für mindestens 40 Bogen von 8 Seiten Notendruck 3 Thlr. oder Fl. 24 Xr. Rhn.

Die Erscheinung des obigen Werkes, das Ergebniss einer achtjährigen angestrengten und mühsamen Arbeit, wurde von mir bereits vor zwey Jahren angekündigt, allein äussere Verhältnisse des damaligen Verlegers verhinderten die Druck-Ausführung. Die Verlags-Handlung Josef Max und Comp. in Breslau, welche nunmehr den Verlag übernommen, ist vollgültige Bürgschaft für die jetzige ungesäumte Druckbeendigung.

Freunden und Amtsgenossen wiederhole ich früher Gesagtes über mein Werk, welches ich als ein allgemein brauchbares und noch nicht vorhandenes in voller Ueberzeugung empfehlen will.

Es sind nämlich die hier aufgenommenen Choral-Gesänge vorzüglich anerkannte, zu meist eingeführte Melodieen, und sämmtliche Zwischenspiele, welche nach dem reinen Satze in Imitationen (Fugen-Thematen auch aus der Melodie selbst geschöpft,) gearbeitet sind, haben die erforderliche Länge, so dass Posaunenbläser während derselben gehörig Athem schöpfen können. Wenn ich auch mehr das Bedürfniss des angehenden Orgelspielers berücksichtigte, und seine Ausbildung ganz besonders im Auge hatte, so wird das vorstehende Choralbuch nichts desto weniger auch für den geübten und vollkommenen Organisten eine reiche Quelle und willkommene Aushülfe seyn, da ihm darin ein Vorrath von Ideen zu den Vorspielen und zur Ausführung der Melodieen geboten wird, und zwar von einem Umfange und einer Vollständigkeit, wie noch kein ähnliches Werk sie liefert. Und da der Organist zwischen jeder Strophe fünf bis sechs, und von jedem Verse zum folgenden zwölf bis funfzehn, dem Texte angemessene ästhetisch-richtige Zwischenspiele hier findet, so kann jeder geradezu wählen, oder sich deren sehr leicht selbst bilden und zusammensetzen. Indem ich bemüht war, in mein Werk die möglichste Abwechselung zu bringen, wurden mehre Choral-Gesänge, wie: Nun danket alle Gott etc., Es ist das Heil uns kommen etc., Straf mich nicht in deinem Zorn etc., O Ewigkeit, du Donnerwort etc., Christus, der ist mein Leben etc., Lob sey dem allmächtigen Gott etc., Liebster Jesu wir sind hier etc., Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren etc., Schmücke dich, o liebe Seele etc., Wenn ich in Angst und Noth etc., Wir glauben all' an einen Gott etc., aus zwey Tonarten gesetzt, und auf gleiche Weise auch die dazu gehörigen Zwischenspiele doppelt ausgeführt. Endlich wurden die Namen der Verfasser, wie auch das Alter der Melodieen und Tonarten, so weit es gelang, selbe aufzufinden, wie auch mehre gute Parallelmelodieen angezeigt. Zum zweckmässigen Gebrauche des Buches ist in der Vorrede eine Anleitung gegeben, auch sind die Quellen angezeigt, aus welchen der Orgelspieler die zu seiner Kunst noch erforderlichen Kenntnisse schöpfen kann. Und somit empfehle ich mein Werk zu freundlicher Unterstützung, in der Hoffnung, etwas allgemein Brauchbares und Zweckmässiges geliefert zu haben.

G. G. Klipstein aus Thüringen,
Lehrer und Kantor in Oels.

Oben genanntes Werk haben wir in Verlag genommen. Es wird für unsere Rechnung in der berühmten Offizin der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Der frühere Subscriptions-Preis, welchen Hr. Klipstein

und sein erster Verleger festsetzten, betrug 4 Thlr. In Betracht, dass aber ein so gehaltvolles, allgemein brauchbares Werk auch Minderbegüterte sich anzuschaffen veranlasst sind, setzen wir den Subscriptions-Preis nur auf 3 Thlr. Ein ungemein wohlfeiler Preis, da genanntes Choralbuch mindestens 40 Bogen, Notendruck in gross quer Quart, betragen wird, und selber das wohlfeile Kühnau'sche Choralbuch von nur 28 Bogen, 2 Thlr. 16 Gr. kostet.

Der Subscriptions-Preis dauert bis zur Erscheinung des Werkes, bis Januar 1826.

Vorausbezahlung wird nicht verlangt, wohl aber prompte Zahlung bey Ablieferung des Werkes.

Die Druckausführung ist in Art des Kühnau'schen Choralbuches; für genaue Correctur verbürgen wir uns.

Alle Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz nehmen Subscription an.

Breslau, den 30. September 1825.

Buchhandlung Joseph Max und Comp.

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Pianoforte.

Amon, J., 3 Sonates avec Flûte obl. (12me Oeuv. pour Pianoforte.) Op. 92. No. 1 — 3. à 14 Gr.
— 6 Var. à 4 mains sur un Air de Conr. Kreutzer: Nur wer die Sehnsucht kennt. 5me Air var. Op. 119 ... 12 Gr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianoforte. No. 16 — 24 ... à 4 Gr.
Carafa, M., Ouvert. du Solitaire, à 4 mains ... 14 Gr.
Czerny, C., Toccatine brill. et fac. sur le motif de la Tarantelle fav. du Ballet: La Fé et le Chevalier. Op. 63 ... 12 Gr.
— Allegretto grazioso sopra un tema del Ballo: Barbe-Bleue. Op. 69 ... 10 Gr.
— 3 Polonaises. Op. 85 ... 8 Gr.
— Var. fac. à 4 mains sur une Walse de Gallenberg. Op. 87 ... 18 Gr.
— 7me Rondino sur un Motif de l'Opéra: Elisa e Claudio de Mercadante. Op. 88 ... 14 Gr.
— 6 Rondeaux mignons à 4 mains Op. 90. No. 1 — 3 ... à 10 Gr.
Enckhausen, H., 3 Sonatines av. Vlon. Op. 2. No. 1 8 Gr.
— 3 do. do. do. 2 14 Gr.
— Nel cor più non mi sento. Duo de la Molinara var. à 4 mains. Op. 7 ... 20 Gr.

Fürstenau, A. B., Variations pour Flûte avec Pianoforte. Op. 26 ... 14 Gr.
Geisler, H., Krönungsmarsch aus Johanna von Orleans zu 4 Händen ... 6 Gr.
Haigh, Fr., Divertissement über eine portugiesische Hymne zu 4 Händen ... 12 Gr.
Häser, A. F., Thema von Carafa: O cara memoria, mit Variationen. Op. 21 ... 18 Gr.
— Polonaise zu 4 Händen. Op. 23 ... 16 Gr.
Kalkbrenner, F., Variations sur une Walse hongroise. Op. 29 ... 10 Gr.
Körner, C. F., Nouvelle Polonaise. No. 3 ... 4 Gr.
Langenhan, F., Variationen über das Lied: Ich denk an euch ... 10 Gr.
Maurer, L., Airs russes variées pour Violon avec Pianoforte. Op. 41 ... 16 Gr.
Mayer, Charles, Exercices pour Pianoforte ... 5 Gr.
— Andante et Rondeau ... 12 Gr.
— Nouv. Quadrilles franç., tirées de l'Opera: Der Freyschütz ... 8 Gr.
Mayseder, J., 3me Polonaise arr. à 4 mains ... 20 Gr.
Moscheles, J., Moderne Quadrille-Rondo avec une Introduction. Op. 58 ... 10 Gr.
Müller, C. F., Reconnaissance. Rondeau à 4 ms. Op. 28 ... 12 Gr.
Nicholson, C., Phantasie mit Einleitung, Variationen u. Polonaise für Flöte mit Pianoforte 12 Gr.
Petersen, Aug., 2d Rondo en Forme de Walse pour Pianoforte ... 10 Gr.
Sippel, 24 Handstücke für Anfänger. Op. 37 ... 8 Gr.
Sutor, W., Ouv. aus Apollo's Wettgesang, und: aus dem Tagebuche, zu 4 Händen ... à 12 Gr.
Theuss, Th., 6 Militair-Märsche. Op. 40 ... 12 Gr.
Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanze. Rondo brillant. Op. 65. Zweckmässig erleichterte Ausgabe ... 12 Gr.
Zöllner, C. H., Sonate. Op. 13 ... 20 Gr.
— Potpourri nach Themas aus Apollo's Wettgesang ... 10 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Musik-Anzeige.

So eben ist erschienen:

Schneider, Friedrich, neun Gesänge für Liedertafeln (zunächst für die Magdeburger Liedertafel.) Op. 60. Pr. 1 Thlr.

Magdeburg, im October 1825.

Creutz'sche Buchhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. **N°. 51.** 1825.

Ueber neue Erfindung in der Kunst,
von J. J. Wagner.

Ein Musiker klagte mir neulich, dass jetzt von den Componisten den lebendigen und den todten Instrumenten — unter ersteren verstand er sich und seine Kameraden — zugemuthet würde, was sie kaum zu leisten vermöchten. Man werde ordentlich gequält mit Ausführung des Künstlichen und mit Ueberwindung geflissentlich ersonnener Schwierigkeiten, und man möchte fast auch Componist werden, um nur wieder quälen zu können.

Mir fiel dabey sogleich ein Vers aus einem etwa funfzig Jahre alten Liede ein, wo es heisst:

Und präg' in deine Seele
Den Wahlspruch, der nie fehlt:
Wer leben will, der quäle,
Wo nicht, wird er gequält.

doch mocht' ich ihn meinem Virtuosen nicht mittheilen. Dagegen sagte ich ihm zum Troste, dass ich kürzlich von einem Schauspieler ähnliche Klagen gehört hätte, wie nämlich kein Versmaass so zart und gekünstelt und keine Diction so geschraubt wäre, zu welchen nicht die Schauspieler von den dramatischen Dichtern gezwungen würden, der Schlechtigkeit ganzer Situationen und Stücke, an denen jeder Schauspieler Geist und Athem verlieren müsste, gar nicht zu gedenken.

Fast erquickt fuhr mein Virtuos fort: Aber sagen Sie mir doch, wie das kommt? Eine Gesellschaft, die sich öfters mit Declamiren unterhält, klagte mir neulich in Bezug auf die neuesten Poesieen dasselbe und möchte fast Lust bekommen, mit der Wahl ihrer Declamations-Stücke in Gellerts und Hagedorns Zeiten zurück zu gehen —

Wo aber, fiel ich rasch ein, Klopstocks Künsteleyen in Versbau und Diction selbst dem geübtesten Rhapsoden zu schaffen genug machen würden.

Sie haben recht, fuhr der Virtuos fort. Aber ist denn kein Mittel, dem Gekünstelten zu entrinnen?

Ein leichtes. Sie dürfen nur dem Neuen entsagen, denn Klopstock war eben auch grosser Neuerer. In jener Zeit finden Sie auch viel glatte Musik, die keiner Geige die Saiten bricht, und keine Flöte zerspringen macht.

Kann man denn aber nicht neu seyn, ohne zu künsteln?

Schwerlich kann man neu werden, ohne zu künsteln. Stellen Sie Sich ein ganz neu entdecktes Land vor, in welchem den Entdeckern vorerst noch weder Wege noch Stege bekannt, auch keine Einwohner vorhanden sind, um dergleichen zu zeigen. Da werden die Entdecker, in dem sie überall Wege und Stege selber aufzusuchen gehen, gar oft per avia et devia sich durcharbeiten müssen, indess später, wenn das Land völlig erkundet und in Karten verzeichnet ist, jedermann leicht die nächsten und bequemsten Wege einschlagen kann. Es ist — —

Aber, zum Teufel! unsere Künste sind ja kein neuentdecktes Land, fiel mir der Virtuos in die Rede. Wir haben in allen Künsten bereits vieles versucht und wahrlich auch vieles geleistet. Ich glaube, dass Mozart neu war durch tiefe und reiche Natur, und wenn seine Darstellung den Musiker allerdings anstrengt, so sind es doch keine Alfanzereyen, an denen er sich zerarbeiten muss.

Wenn aber, entgegnete ich, unsere Künste ein Land wären, in welchem die Wege, zu denen des Landes ungebaute Natur schon von selber sich darbot, eben durch die grossen Meister schon erkundet, gangbar und oft begangen da lägen und es nun gälte, um nicht immer dieselben Wege zu machen, hie und da über Stock und Stein neuen Weg und neue Aussicht zu suchen?

Wie lange soll aber das fortgehen? wo soll es enden?

Es geht so lange fort, als noch irgend ein Busch oder Hügel eine neue Aussicht zu verbergen auch nur scheint.

Und dann, wenn nichts mehr verborgen ist?

Dann kommen Feldmesser und mappiren das Land.

Und dann ist auch alles Aufsuchen neuer Wege am Ende?

Dann wird das Land völlig umgearbeitet und neu angebaut, wobey Wege planmässig angelegt werden, der Zahl und Richtung nach, der Natur der Sache gemäss.

Ich vermag nicht mehr, Ihrem Bilde zu folgen. Sprechen Sie ohne Bild.

Ich meyne, dass wir nun eben daran sind, auf bisherige Weise, das heisst ohne klares Durchschauen der Idee der Kunst, die letzten neuen Kunstformen zu versuchen. Bald wird die Philosophie durch Aufstellung der klaren Idee jeder Kunst die mögliche Verschiedenheit ihrer Formen systematisch übersehen lassen.

Aber ist denn diese Möglichkeit nicht unendlich?

Ja und nein. An sich ist z. B. die Möglichkeit der Fugen, d. h. der künstlerischen Verwirrung und Entwirrung der Tonarten unendlich. Aber wenn deren bereits sehr viele vorhanden sind, so geht es wie mit den Seiten eines in seiner Seitenzahl immer gesteigerten Vielecks, oder wie mit den Ritterromanen nach Veit Webers Sagen der Vorzeit.

Und wie denn?

Nun, jene Seiten werden zuletzt unendlich klein und bey den Ritterromanen verschwinden die Unterschiede.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November. Am 4ten, im Josephstädtertheater: *Gisela von Bayern, erste Königin der Magyaren,* historisches Schauspiel in drey Aufzügen, von Carl Meisl. Vorher Ouverture von Leidesdorf. Dieses Drama wurde zur ungarischen Krönungsfeyer in Pressburg gedichtet und macht, abgesehen von seiner nationellen Tendenz, weder hinsichtlich der Diction, noch des poetischen Gehaltes, grosse Ansprüche. Die Wahl für diesen Tag, den Vorabend des Carolinentags, an welchem jedesmal der geliebten Landes-Mutter zu Ehren die geheiligte Volkshymne: „Gott erhalte" etc. auf allen Bühnen angestimmt wird, ist glücklich zu nennen. Der Tonsetzer hat seine Aufgabe befriedigend gelöst. Ernst, Kraft, Würde und hohe Begeisterung, sind die hervorstechenden Züge seines schönen Gemäldes.

Am 6ten: im Locale des Musikvereins: Privat-Unterhaltung des Hrn. Linke, worin gegeben wurde: 1. Grosses Trio (B dur), von L. van Beethoven. Pianoforte: Hr. Carl Maria von Bocklet; Violine: Hr. Schuppanzigh; Violoncell: Hr. Linke — drey Namen, welche die vollendetste Ausführung verbürgen. Hr. von Bocklet gehört zu den denkendsten Klavierspielern seiner Zeit: es ist ihm darum zu thun, dem Instrumente Leben und Seele einzuhauchen und in den Geist der Tondichtung einzudringen; dabey steht seine mechanische Fertigkeit keinesweges im Hintergrunde. 2. Beethovens neuestes Quartett (A moll), bestehend aus folgenden Sätzen: Introduzione, Allegro moderato (A moll); Scherzo (A dur); Adagio „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", (F dur, lydische Tonart, ohne Hb) abwechselnd mit einem Andante, welches das Wiedererwachen der Kraft malt (D dur); Marcia (A dur); Recitativ und Finale: *Allegro* appassionato (A moll). Was unser musikalischer Jean Paul hier gegeben hat, ist abermals gross, herrlich, ungewöhnlich, überraschend und originell, muss aber nicht nur öfters gehört, sondern ganz eigentlich studirt werden. Offenbar ward durch das vorhergehende Trio, welches mit seiner naiven Natürlichkeit, mit dem reizenden Colorit, den lieblichen Melodieen, der pikanten Würze, alle Anwesenden bezauberte, die rege Empfänglichkeit für das Nachfolgende beeinträchtigt. Der vorherrschende düstere Charakter des Ganzen, eine, bey der mannigfaltigsten Ausarbeitung nicht zu beseitigende Einförmigkeit in dem sehr langen Adagio, welches mit seinem fremdartigen H in der F Scala dem Componisten im Fortschreiten fühlbare Fesseln anlegte, freylich aber auch die unerträgliche Hitze in dem niedrigen, gedrängt vollen Saale, nebst einigen Nebenumständen mochten die Ursache seyn, wesshalb dieses jüngste Geisteskind des unerschöpflich fruchtbaren Meisters nicht jene allgemeine Sensation machte, welche mehre Auserwählte, die früheren Aufführungen in geschlossenen Familien-

zirkeln beygewohnt hatten, vorher verkündeten. Wie das zuletzt vor diesem erschienene Quartett (in Es) Anfangs lau aufgenommen, dann erst begriffen, erkannt, und nun den geschätztesten Meisterwerken beygezählt wurde, so wird es wohl auch diesem neuesten gehen. — Um auch als Virtuos zu glänzen, spielte der Concertgeber zum Schlusse: 3. Bernh. Rombergs Phantasie mit vollem Orchester, und entfaltete darin seinen ganzen Künstlerreichthum eines seelenvollen Tones, einer bewundernswerthen Fertigkeit und des gebildetsten Vortrages.

Im Theater an der Wien: Das Liederspiel: *Der Schiffscapitain*, oder: *Die Unbefangenen*, welches, obwohl überall gern gesehen, hier, der durchaus verunglückten Darstellung wegen, gänzlich missfiel. Hr. Wiedermann (jetzt in Prag), den wir auf dieser Bühne seine theatralische Laufbahn beginnen sahen, gastirte darin während seines kurzen Besuches, ohne sich jedoch nur irgend auszuzeichnen. Seine beyden Leidensgefährtinnen, Madame Flerx und Dem. Leissring, sind ein für allemal keine Sängerinnen, und an diesem Tage trat noch dazu die peinlichste, unbezwingbarste Verlegenheit an die Stelle ihrer sonst tactfesten Theaterroutine.

Im Kärnthnerthortheater wurde auf vielfältiges Verlangen von den Zöglingen des Musik-Conservatoriums das am 30sten vorigen Monats mit ungetheiltem Beyfalle aufgenommene grosse Concert wiederholt. Die einzige Veränderung war, dass die beyden Schülerinnen, Amalie Tewillis und Marie Emmering, in der zweyten Abtheilung anstatt des Rossini'schen Duett's ein anderes von Pavesi sangen.

Am 13ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Krähmer und seiner Frau, Caroline, geb. Schleicher, aus folgenden Musikstücken bestehend: 1. Festouverture von Leidesdorf, sehr präcis ausgeführt; 2. Hoboe-Concert, componirt und gespielt von Hrn. Krähmer; 3. Polonaise von Pucita (la placida campagna), gesungen von Dem. Heckermann; 4. Clarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Madame K; 5. Declamation; 6. Potpourri für die Violine, von Danzi, gespielt von Madame K; 7. Neue Variationen für den ungarischen Czakan (Flûte douce), componirt und vorgetragen von Hrn. K. Eine achtbare Versammlung zollte dem geschätzten Künstlerpaare den wohlverdienten Beyfall.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quartett in A, von Haydn; 2. Trio in D, von Beethoven die Pianoforte-Stimme von Hrn. Würfel gespielt; 3. Quintett in C, von Onslow.

Im Josephstädtertheater fand zum zweyten Gast-Debut des Hrn. Seipelt eine grösstentheils gelungene Vorstellung von Dalayrac's lieblicher Oper: *Der Thurm von Gothenburg* Statt.

Am 15ten, im Kärnthnerthortheater: Grosse Vocal- und Instrumental-Akademie, zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, worin vorkam: 1. Beethovens Ouverture zu *Fidelio*; 2. Arie, gesungen von Dem. Schröder; 3. Variationen und Polonaise für die Guitarre, von Giuliani, gespielt von Hrn. Stoll; 4. Duett aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, gesungen von den Herren Mozatti und Schoberlechner; 5. Variationen für das Violoncell (in F) von Merk, gespielt von Hrn. Gross; 6. Terzett aus *Zelmira* von Rossini, vorgetragen von den Demoisellen Schröder und Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 7. Holzhauer-Chor aus dem *Rothkäppchen* von Boieldieu; 8. Ouverture aus *Les deux journées* von Cherubini; 9. Arie aus *Cenerentola* von Rossini, gesungen von Dem. Hähnel; 10. Phantasie und Variationen für das Pianoforte, von Kalkbrenner, vorgetragen von Dem. Rzehaczek; 11. Duett aus *Semiramide* von Rossini, gesungen von Dem. Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 12. Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Moritz Wehle; 13. Quartett mit Chor, aus Rossini's *Elisabetta*, vorgetragen von den Demoiselles Schröder und Hähnel, den Herren Mozatti und Tietze. Zwey glänzende Erscheinungen sind an unserem musikalischen Horizonte aufgegangen: Dem. Hähnel, eine beynahe schon vollkommen ausgebildete Altistin, im Besitz einer jugendlich frischen, glockenreinen Stimme, die gegen drittehalb Octaven umfasst, und Mayseders herrlicher Schüler, der, wenn er so fortfährt, seinen Meister, wenn nicht übertreffen, doch gewiss erreichen wird. Das Entzücken der Zuhörer überstieg alle Grenzen. Auch den übrigen geschätzten Dilettanten, die bey diesem wohlthätigen Zwecke so bereitwillig mitwirkten, ward Beyfall in reichlichem Maasse gespendet.

Am 17ten, im Leopoldstädtertheater: *Lisco und Saldino* oder: *der bezauberte Garten*, Zaubermärchen in drey Aufzügen, zum Benefice

des Hrn. Kapellmeister Drechsler, der sich eines doppelten Gewinnes erfreuen konnte, da sein Werk gut aufgenommen wurde.

Am 18ten, im Josephstädtertheater: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel,* Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, von Raymund; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; zum Vortheile der Dem. Wirdisch. Hat im Vaterhause (nämlich auf der Leopoldstädter-Bühne) grosses Glück gemacht, ist aber hier, als Emigrant, frostig aufgenommen worden. Allerdings war die Darstellung himmelweit von der auf jener Bühne verschieden; der alles belebende Hebel, Raymund, fehlte.

Am 20sten, im landständischen Saale: Privat-Concert der Dem. Sophie Linhart, enthaltend: 1. Ouverture von Spohr; 2. Arie aus *Ciro in Babilonia* von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Duett aus *Cenerentola* von Rossini, vorgetragen von den Herren Schoberlechner und Wallnöfer; 4. Arie aus *Andronico* von Mercadante, gesungen von der Concertgeberin; 5. Variationen für die Violine, von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Moritz Wehle; 6. Sextett aus Rossini's *Corradino,* vorgetragen von Dem. Bendl, der Concertgeberin, den Herren Lugano, Mozzatti, Schoberlechner und Wallnöfer. Dem. Linhart gehört zu den geschätzten hiesigen Sängerinnen; doch heute musste sie die Palme dem kleinen Zauberer Wehle überlassen, der einen zweyten, wo möglich noch entscheidenderen Sieg erkämpfte.

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor von Romberg (in D, Oeuv. 7.); 2. Neuestes Quartett (in A moll), von Beethoven — wurde diessmal schon mehr begriffen und ungleich wärmer aufgenommen; 3. Quintuor von Mozart (C moll, No. 7.)

In der Augustiner-Hofpfarrkirche wurde von dem daselbst bestehenden Musikvereine zum ersten Male Cherubinis zweyte grosse Messe in D ausgeführt, und zwar unverkürzt (wiewohl sie gegen zwey Stunden währt), auf das sorgfältigste eingeübt und tüchtig besetzt, z. B. durch einen Chor von achtzig Sängern, sechs Contrabässe und so verhältnissmässig weiter. Ref. wohnte der vollständigen Hauptprobe im landständischen Saale, so wie der Aufführung selbst, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit bey, und vermag daher über dieses Meisterwerk schon etwas Umständlicheres mitzutheilen, so weit diess ohne Einsicht der Partitur überhaupt möglich ist. Ernst und feyerlich leitet ein alle Hauptmotiven des nachfolgenden Satzes andeutendes Vorspiel in den leise flehenden Chor: Kyrie eleison (Larghetto $\frac{4}{4}$ Takt), ein. Die Abweichung nach B dur, mit der sanften Nachahmung der ersten Violine und des Violoncells, die an und für sich so verbrauchte, doch hier vortrefflich angewendete Septimenfortschreitung, die sinnig gewählte Begleitung, die effectvolle Stimmenführung, alles ist würdig des grossen Meisters, der in diesem ganzen Werke bey allem Kunstaufwande klar und verständlich geblieben ist. Ganz aus einem Gusse fliesst das liebliche: Christe eleison (Andante, F dur, $\frac{3}{4}$ Takt), welches nur aus zwey canonisch gearbeiteten Figuren gewebt ist und die reinste Frömmigkeit athmet. Theilweise wiederholt sich der Anfangssatz, und in ihm bildet sich die erste Steigerung zu einem Forte, das mit seinen weitausschreitenden Bässen kraftvoll einhertritt; später aber in eine — man möchte sagen — ruhige Fuge übergeht (Allegro moderato, D moll, $\frac{4}{4}$ Takt), deren einfaches Thema streng nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes durchgeführt und zuletzt bey der Restriction mittelst eines neuen Contrasubjectes noch verschönt wird. Mit Trompeten- und Paukenschall ertönt das jauchzende: Gloria in excelsis Deo! (Allegro, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt.) Mag man immerhin eine solche Lust, wenn alle Instrumente einen Kraft-Wettstreit beginnen, allzuweltlich schelten! Das von Dank und Ehrfurcht erfüllte Gemüth möchte ja wohl alle Mittel aufbieten, um seinen Schöpfer zu preisen! Wer von diesem Frohlocken nicht begeistert, nicht hingerissen wird, nicht mit einstimmt in das von allen Zungen ausströmende: Laudamus te, benedicimus te, glorificamus te! ist zu bedauern. In lieblichster Milde kündet sich dagegen der Fried' auf Erden an! Einzelne Stimmen singen in Wechselchören, in getragenen Tönen, langsam feyerlich das: Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, unter dem zarten Flüstern einer durch alle Instrumente in mannigfaltigen Modulationen sich fortschlingenden Begleitungsfigur. Zweymal noch kehrt die erste Periode wieder, und erst nach einem vollkommenen Abschluss im Haupttone beginnt ein neuer Abschnitt mit dem: Gratias agimus tibi (Larghetto, G dur, $\frac{3}{4}$ Takt.). Drey Solo-

stimmen, Sopran, Tenor und Bass, tragen, bald einzeln, bald vereinigt, dieses innige Gebet eines dankerfüllten Herzens unter einem überaus anmuthigen Instrumentenspiel vor, bis alle Männerstimmen im düstern H moll das erschütternde: Qui tollis peccata mundi (Andantino Largo, 3/4 Takt) im furchtbar majestätischen Unisono intoniren. Die rollende Prallfigur der Violinen, der jedesmalige Eintritt der helltönenden D dur- A dur- und Fis dur-Accorde, so wie als Zwischensatz die wehmüthige Klage der Weiber und Knaben: Miserere nobis, vom Hauch der Blasinstrumente gleichsam in den Lüften getragen, alles diess zusammen ist von ergreifender Wirkung. Quoniam tu solus sanctus (Allegro moderato, D dur, 3/4 Takt) ist abwechselnd für Chor- und Solostimmen geschrieben: gleich ausgezeichnet durch seinen schmucklosen, edlen Gesang, die sanft darüber schwebende Begleitung und den meisterhaften, rastlos bewegten Bass. Daran schliesst sich eine prachtvolle Doppelfuge: Cum sancto spiritu (alla breve), durchaus mit jener gediegenen Gründlichkeit gearbeitet, die man vorzugsweise unseren deutschen Meistern zugesteht und bey den überrheinischen Nachbarn kaum zu suchen wagt. Nur hätte Ref. das più stretto auf Amen, wobey ihm die Chiusa eines Operufinale's eingefallen ist, hinweg gewünscht. Mit einem aufsteigenden Unisono der Saiteninstrumente wird das Credo eingeleitet (Allegro, G dur, 3/4 Takt.). Der vierstimmige Chor und das figurirte Accompagnement imitiren sich unausgesetzt, und durch Ausweichungen in befreundete Tonarten ist die Einförmigkeit vermieden. Nach einem melodischen Ritornell, ausgeführt von einer Flöte, einer Clarinette, einer Hoboe und einem Fagotte, verkünden zwey Soprane und ein als prävalirende Grundstimme behandelter Alt das Mysterium der Menschwerdung: Et incarnatus est (Sostenuto assai, C dur, 3/4 Takt), und ein anderes Tricinium, 2 Tenöre und ein Bass, ergänzen das Glaubenswort: et homo factus est. Dieser sechsstimmige Gesang, meist ohne alle Instrumentalbegleitung, gleicht in seinem wundervollen Wechsel der Verknüpfung der Stimmen einem überirdischen Gesange, einem Lobgesange seliger Geister. Aber was deutet die unheimliche erste Violine an, die so wehklagend in Wellenbewegung emporsteigt und hernieder sinkt und sich nach dem schwermuthsvollen A moll wendet? Warum beben in kurzen Absätzen die übrigen Streichinstrumente, indess die Blasinstrumente Jammertöne anstimmen? Es ist der Moment auf Golgatha: Crucifixus etiam pro nobis — passus et sepultus est! Was auch Ref. noch gehört hat, kein Eindruck lässt sich mit diesem vergleichen; die ganze Anlage, das schauerliche Herumirren der Harmonie, ohne einen Ruhepunkt zu finden, und dazu der ganze Chor, unverändert nur ein einziger Ton, der alle möglichen Ausfüllungs-Intervalle bildet, das kraftlose tiefe E, und alles so einfach gross, ohne Reizmittel; kein Posaunenruf, kein absterbendes pizziccato, kein ferner Paukendonner; jedes Instrument durch seine eigenthümliche Figur bezeichnet und diese selbstständig behauptend, keine Steigerung, alles in einer Farbe: das Verstummen der bangenden Natur, als der Gottmensch für das sündige Geschlecht sich opfert! Hätte Cherubini in seinem ganzen Künstlerleben auch nur diesen einzigen Satz erfunden, man müsste ihm als einem der denkendsten und erfahrensten Meister huldigen. Frey erhebt sich nun die entfesselte Seele beym hehren: Et resurexit tertia die (Allegro con spirito, D dur, 3/4 Takt), worein die Hauptmelodieen des ersten Tempo's theilweise wieder eingeflochten sind. Wahrhaft originell aufgefasst ist der übrige Theil des Glaubensbekenntnisses vom Et in spiritum sanctum an. In einem zart frommen Larghetto (G dur, 3/4 Takt) tragen die vier einzelnen Stimmen, abwechselnd Solo, a due, a tre und a quatro, sämmtliche Glaubensartikel mit patriarchalischer Einfalt vor, und die Instrumentation hat, ohne dem Gesange Eintrag zu thun, ausgezeichnete Schönheiten. Die glänzende Fuge Amen ist auf ein grandioses Thema gebaut, dem alsogleich ein Contrasubject in einer bewegteren Notengattung beygesellt wird; die Durchführung beyder Motive ist abermals meisterhaft und beweiset, wie sich die Classicität der Alten recht schicklich mit den reicheren Mitteln unserer Zeiten vereinigen lasse. Voll Erhabenheit, religiös feyerlich ertönt das dreymalige Sanctus (Maestoso, A dur, 3/4 Takt), worin besonders eine lebhafte Figur der hellen A-Hörner wirkungsvoll heraustritt. Osanna ist ein kurzes Fugato und das — In excelsis eine Anbetung himmlischer Heerschaaren. Und nun, welche Sprache ist fähig, die Wunderlieblichkeit des Benedictus zu schildern? Schon die makellose Tonart C dur, welche nicht weiter als in die nachbarliche Dominante abschweift, trägt die Farbe paradiesischer Un-

schuld. Vier Solostimmen, nur vom Quartett der Saiteninstrumente, zwey Clarinetten und einem Fagotte unterstützt, segnen in Wechselgesängen den, der da kommt im Namen des Herrn; diese Reinheit der Harmonieen muss man selbst hören, um die hohe Würde der Tonkunst anzuerkennnen. Nach der Wiederholung des Osanna folgt das Agnus Dei (Moderato, D dur, ¾ Takt), zu dessen Lobe wohl nicht mehr gesagt werden kann, als dass es auch nach dem in seiner Art einzigen Benedictus noch die Aufmerksamkeit zu fesseln im Stande ist. Im Dona nobis pacem (Allegro, D dur, ¾ Takt) treten die Stimmen mit einer breiten, in ganzen Noten sich sanft bewegenden Melodie nachahmend ein, welche später in H moll, zuletzt nochmals im Grundtone wiederkehrt und hier durch eine neue, syncopirte Violinbegleitung bereichert wird. Als Zwischensatz ist jedesmal in voller Stärke der Ausruf: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, angebracht, welches, so wie das lärmende Schlussritornell dem Ref. nicht zusagen wollte und wohl nur geschehen ist, um Schatten und Licht in dem Gemälde gleichmässig zu vertheilen. Diese Bemerkung soll indess nicht als Tadel ausgesprochen seyn, da unser Tonsetzer das Beyspiel grosser Meister für sich hat und der Satz so herrlich ausgearbeitet ist, dass eine Verschiedenheit der Ansicht hierbey kaum in Betracht kommen kann. Es ist gewiss ein höchst verdienstliches Unternehmen, wenn ein Liebhaberverein sich an die Ausführung eines so grossen Tonwerkes wagt und die Aufgabe in allen Theilen so vollkommen befriedigend löst. Der erste Dank gebührt dem k. k. Hofkammerbeamten, Hrn. von Piringer, welcher, bloss von echter Kunstliebe geleitet, mit bedeutenden Aufopferungen von Zeit, Mühe und Kosten die Ausführung des Werkes unternahm und gemeinschaftlich mit seinem Amts-Collegen, Hrn. von Schmiedel, die Direction über das Ganze führte. Des Letzteren Gattin sang die Sopran-, Frau von Bogner die Alt-, die Herren Tietze und Weinkopf die Tenor- und Bass-Partie. Dass diese Solisten bey der grossen Anstrengung nicht ermatteten, sondern bis an's Ende mit ungeschwächter Kraft aushielten, gehört zu den seltenen Erscheinungen. Die Leistung der Chöre und der gesammten Instrumentalmasse ist als ausgezeichnet zu rühmen.

Am 24sten, im Theater an der Wien: *Aline*, oder: *Wien in einem anderen Welttheile*, Zauberposse mit Musik in drey Aufzügen; für das königl. bayerische Theater am Isarthor frey bearbeitet. Ist bereits allzuoft gesehen worden, um noch Neugierige anzulocken. Die Musik hat Abänderungen erdulden müssen; nur die Gassenhauer des Schiffsbarbiers Bims und seiner Geliebten Zilli sind beybehalten und im Allgemeinen steht die Waagschaale zwischen dem Alten und Neuen so ziemlich mitten inne. Hr. Director Carl war, wie immer, das belebende Princip des Ganzen; könnte er seine Regsamkeit und seinen unerschöpflichen Humor auch der Umgebung mittheilen, die komischen Darstellungen dieser Gesellschaft würden dann unvergleichlich seyn.

Am 27sten, im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G moll, von Weiss; 2. Quatuor concert. in D, von Mozart; 3. Quatuor in Es, Op. 74., von Beethoven.

Im grossen Redoutensaale: Erstes Gesellschafts-Concert des Musik-Vereins, worin gegeben wurde: 1. Symphonia eroica in Es, von L. van Beethoven; mitunter schwankend ausgeführt; 2. Scene aus Rossini's *Otello* (zweytes Finale), gesungen von Dem. Schröder; Mangel an Kraft; 3. Violoncell-Concert von Romberg (Fis moll), sehr brav gespielt von Hrn. Gross; 4. Gloria aus Cherubini's zweyter Missa, in D.

Am 28sten, im Josephstädtertheater: *Der Freyschütz*; Hr. Seipelt: Kaspar als Gast. Die ganze Vorstellung wurde wieder mit dem grössten Beyfall beehrt.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: zum 51sten Male: *Der Diamant des Geisterkönigs*, zum Benefice des Verfassers, Hrn. Raymund. Das Haus war zum Erdrücken voll; was nicht mehr Raum fand, musste durch Polizey-Soldaten weggewiesen werden.

Im Theater an der Wien: Vorspiel und Concert der Dem. Mariana Kainz, Sängerin des grossherzoglichen Hoftheaters in Florenz, enthaltend: 1. Ouverture aus *dem Barbier von Sevilla*; 2. Cavatine aus derselben Oper; 3. Violin-Solo, vorgetragen von Hrn. Clement; 4. Polonaise von Pucita: La placida campagna; 5. Arie aus *der Italienerin in Algier*; 6. Variationen von Pucita, über die Tyroler-Melodie: Volan rapidi i momenti. Dem. Kainz durfte demnach keine Nebenbuhlerin scheuen, denn sie sang ganz allein. Glaubwürdi-

gen Zeugen zufolge ist ihre Stimme weder angenehm, noch metallreich, dagegen aber ihr Vortrag kunstgerecht ausgebildet; viele Sicherheit in den Coloraturen, ein netter Triller, ein graciöses Staccato; auch hat sie sich die Raqueten- Schwärmer- und Tourbillon-Passagen, sogenannte Luftstücke à la Catalani et Feron, so ziemlich eigen gemacht. Der Beyfall war getheilt und, wenn nicht alle Anzeigen trügen, grösstentheils einer gutmüthigen Hospitalität zuzuschreiben.

Miscellen. Der k. k. Hoforganist, Hr. Worźischeck, ein trefflicher Clavierspieler und geschmackvoller Tonsetzer, ist nach einer schmerzlichen, langwierigen Krankheit, welche in ein unheilbares Siechthum überzugehen drohte, im Laufe dieses Monats gestorben.

Hr. Joseph Czerny, als Lehrer allgemein hochgeschätzt und berühmt durch viele ausgezeichnete Schüler, hat eine neue Pianoforte-Schule geschrieben und drucken lassen, die für den Bedarf unserer Zeiten besonders in practischer Hinsicht sehr zweckmässig befunden wird.

Ueber die vielbesprochene Erneuerung der Barbaja'schen Entreprise widersprechen sich noch die Gerüchte. Es verlautet, alles sey bereits abgeschlossen und jedes Hinderniss beseitigt; Andere wollen wissen, dass die Unterhandlungen sich gänzlich zerschlagen haben, weil die Logen-Abonnenten manche schwierige Bedingungen machten, indem der eine nur abonniren wollte, wenn die Fodor als Prima Donna komme, ein anderer die Pasta, ein dritter die Lalande wünscht, dieser den Musico Velluti, jener nichts ohne Lablache oder David hören will. — Viel Köpfe viel Sinne! Und diese alle unter einen Hut zu bringen, möchte wohl ein schweres Stück Arbeit seyn.

Dresden. October bis December. Bey der deutschen Operngesellschaft wurde in diesem Zeitraume nur eine Neuigkeit, nämlich *Olympia* von Spontini (am 7. November zum ersten Male und zeither zweymal wiederholt) gegeben. Es war allerdings viel gewagt, eine solche Prachtoper auf eine — doch im Verhältniss kleine — Bühne, wie die unsrige ist, zu bringen; desto verdienstlicher aber war die Ausführung, die, was die Decorationen und das Kostüm anlangt, so schön und anständig wie möglich, und was die, doch gewiss schwere Musik betrift, wirklich vortrefflich war. Ueber die Composition dieser Oper ist schon so viel geschrieben worden, dass es unnöthig wäre, auf's Neue darüber in's Detail zu gehen. Gegen den Vorwurf allzugrossen musikalischen Lärm's des Orchesters, den man Spontini gemacht hat, befindet sich in *der Cäcilia* im fünften Heft eine vortreffliche Widerlegung von Gottf. Weber, auf welchen Aufsatz, der übrigens noch viel Beherzigungswerthes über diese Oper enthält, Ref. hier verweist. Das Heroische und Grossartige ist in dieser Composition vorherrschend, und der Ausdruck der Leidenschaft voller Wahrheit. Vor allen sind die herrlichen Chöre ergreifend, und wäre das Süjet nur so interessant wie das zur *Vestalin* oder zum *Ferdinand Cortez*, und vom Dichter besser behandelt, und hätte der Componist nicht fast alle Recitative zu reich ausgestattet und die dadurch entstehenden Längen vermieden, so würde die Oper überall, wo man noch Sinn und Gefühl für den leidenschaftlichen Ausdruck in der Musik hat, und wo man im Stande ist, sie würdig auszuführen, gefallen. Bey uns schien sie keinen grossen Beyfall zu erhalten, obwohl die Sänger nach Kräften das ihrige thaten, und das Orchester so discret wie möglich begleitete. Dem. Funk war als Statira und Mad. Devrient als Olympia sehr ausgezeichnet. Für Hrn. Bergmanns (Cassander) Stimme schien diess Orchester doch noch zu stark, auch Hrn. Hausser (Antigonus) fehlte es an Kraft, da seine Stimme mehr Bariton als Bass ist.

Wiederholt wurden: *der Freyschütz* (zweymal), worin ein Hr. Rochov den Max als Gastrolle gab. *Der neue Gutsherr* von Boieldieu (einmal); *Euryanthe* (zweymal); *die Wiener in Berlin* (einmal); *Sieben Mädchen in Uniform* (zweymal), *Preciosa* (einmal), *der Barbier von Sevilla* von Rossini (zweymal). Mad. Grünbaum, die wir vor einigen Jahren hier schon mit Vergnügen hörten, sang die Rosine mit vielem Beyfall. Ihre reine Intonation, ihre brillanten Verzierungen des Gesanges und ihr schönes a mezza voce machen sie zu einer der schätzenswerthesten Sängerinnen. Sie gab noch die Olympia und die Zelmira in den italienischen Opern gleiches Namens.

Die italienische Oper gab nur Wiederholungen, nämlich: *Maometto* von Winter (einmal); *Zelmira* (viermal). Hr. Relandini befindet sich noch bey unserer Bühne, macht uns aber mit

seiner Stimme keinesweges Vergnügen. *L'inganno felice* (einmal); *L'Italiana in Algeri* (zweymal); *Teobaldo e Isolina* von Morlacchi (einmal); diese Oper erhält noch fortwährend Beyfall. *La gioventù d'Enrico V* von Morlacchi (einmal); *Tancredi* (einmal); *La Dama Colonello* (einmal); *Margherita d'Anjou* von Meyerbeer (einmal). Von unseren einheimischen Künstlern gab am 17. November Hr. Kammermusikus und Violoncellist Fr. Aug. Kummer und Hr. Concertmeister Rolla am 9. December Concert; Beyde mit viel Beyfall und bey vollem Saale.

Kurze Anzeigen.

Allegro di Bravura per il Pianoforte, comp. — — dal D. Schlesinger. Hamburgo presso A. Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Rec. wurde durch diess grosse Musikstück nicht wenig überrascht. Einen Musikalienhändler dieses Namens kennet er wohl, aber nicht einen Componisten; (und Eine Person sind sie schwerlich!) und einen Componisten, der nicht einmal eine Nummer auf sein Werk setzt, mithin wahrscheinlich noch nichts zu numeriren hat und mit einem so trefflichen Stück hereinbricht! denn ein solches ist es wirklich. An Erfindung reich und keinesweges ohne Eigenthümlichkeit, an Mitteln der Ausführung und Geschicklichkeit in deren Handhabung noch reicher, und noch eigenthümlicher, Kraft und Feuer vollauf, im Geschmack dem Edlen zugewendet, und — bey einem Stücke, das dreyzehn Seiten wie in Einem Athem fortströmt — keine Gemeinplätze und herkömmliche Flickereyen, auch überall gehörige Symmetrie der Theile gegen einander, so wie Behandlung des Pianoforte in seinen besten Eigenheiten als Bravour-Instrument: was will man mehr? Alles diess zusammen genommen, ist diess Stück den grössten und besten Bravourstücken des Hrn. Ries an die Seite zu setzen, denen es am ähnlichsten und dem es auch gewidmet ist. Wer so (öffentlich nämlich) anfängt, der verdient grosse Aufmerksamkeit; und diese, so weit man kann, zu erregen, muss sich ein Rec. zur Pflicht machen. Das thut der gegenwärtige; und weiter braucht es nichts: das Andere wird sich dann aus dem Werke selbst finden. Einen tüchtigen Spieler setzt diess voraus. An solchen fehlt es jetzt aber auch nicht. Ihnen wird, es gehörig auszuführen, nicht allzuschwer fallen, da es echte Pianofortemusik ist. Wir wünschen dem Verf. Glück zu diesem Debüt, und werden uns, was er früh oder spät folgen lässt, nicht entgehen lassen; denn wir glauben, wer zurückhalten kann, bis er so etwas zu liefern vermag, der achtet das Publikum und sich selbst genug, um nicht Geringeres nachzuliefern und damit Erwartungen zu täuschen, die er selbst so beträchtlich gesteigert hat.

Musica vocale per uso de' Concerti, Lit. D. Scene und Arie für Sopran, mit Begleitung des Pianoforte und Orchesters, comp. — — von Carl Maria von Weber. Op. 56. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.)

Mit grossem Vergnügen zeigen wir die Fortsetzung dieser Concertstücke für ausgezeichnete Sängerinnen an. Diese Nummer steht in keiner Hinsicht den früheren dreyen nach — und das will nicht wenig sagen: sie unterscheidet sich aber von ihnen dem Geschmack und ihrer Bestimmung nach dadurch, dass sie gar nicht bravourmässig (was man nun so nennt), sondern ein durchgehends edel gehaltenes Charakterstück ist für eine Sängerin gleichfalls von edlem Charakter in ihrem Gesange. Diesem Ausdrucke entsprechen auch alle gewählten Kunstmittel vollkommen: nichts von laufenden Passagen u. dgl., sehr wenig von bloss ausschmükkenden Verzierungen, sehr mässiger Umfang von Tönen, aber desto mehr Anforderung an Ton, (an wohlklingenden, vollen, ausgearbeiteten Ton,) manches Ungewöhnliche in Modulation und in der Benutzung der Instrumente, ohne alle Bizarrerie, bloss rauschende Figuren etc. Kurz, es ist ein meisterhaftes Stück für eine meisterhafte Sängerin. (Zunächst für Mad. Milder-Hauptmann in Berlin, wie auf dem Titel angegeben ist.) Uebrigens ist das Recitativ kurz und die Arie nur sehr mässig lang. Die Sprache ist diessmal deutsch. Der Klavierauszug wird auch einzeln verkauft.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XII. 1825.

Einiges wider Einiges etc. in dem ersten Aufsatze in No. 35 dieser Zeitung l. J.

Ich werde beschuldigt: „den Standpunkt unserer Kenntnisse im Fache der Harmonielehre zu niedrig gestellt zu haben," denn

1) „solche pedantische Octaven und Quinten-Jäger" welche nämlich in solchen Fortschreitungen  fehlerhafte verdeckte Quinten sehen," giebt es gar nicht mehr etc.

2) unsere heutigen Componisten, die sich doch wohl (?) die Mühe genommen haben werden, irgend ein System studirt zu haben, schreiben zuweilen Dinge, die den Aeolsharfen viel besser lassen als den Menschen etc."

und entgegne dem Hrn. Verf., dem es, beyläufig gesagt, auch viel besser gelassen hätte, wenn er mit seinem Namen hervorgetreten wäre, denn das erweckt mehr Vertrauen etc.

ad 1) Es giebt allerdings noch dergleichen Octaven- und Quinten-Jäger, wie sie der Hr. V. zu nennen beliebt. Mit dieser Behauptung könnte ich den Hrn. V. nun stehen oder auch gehen lassen, denn sie hat offenbar mehr Gewicht als seine, des Anonymus, negirende u. s. w., aber ich glaube, dass es die Achtung gegen die Leser dieser Blätter verletzen hiesse, so in's Blaue hinein nur zu behaupten; darum erlaube ich mir auf eine, von mir, unter dem Titel: *Beyträge zur Würdigung der Methode des gleichzeitigen Unterrichtes einer Mehrzahl von Schülern etc.* Gotha 1824, bey Gläser in Commission, herausgegebene, wenig bekannt gewordene, Streitschrift zu verweisen, in welcher S. 31 ff. Vier gar berühmte Musiker solchen Quinten das Urtheil sprechen und zwar sehr unzweydeutig *).

ad 2) Der Hr. V. spasst offenbar und zwar recht sarkastisch; denn wenn die Menschen irgend ein System ihrer Kunst durchstudirt hätten, wie möchten, wie könnten sie denn Aeolsharfen-Harmonieen schreiben? „Ja, sie habens studirt, aber das Genie! das reisst fort u. s. w." Auch wieder der klare helle Spass; kann man denn das überhaupt ein Wissen nennen, das den Geist tödtet? Wissen wir denn nicht alle, dass das rechte Wissen lebendig macht? Ist denn nicht das Ideal aller Gesetze: streng zu regeln und doch frey zu lassen? — Ich könnte nun so fort fahren, Satz vor Satz entweder in seiner Spasshaftigkeit darzustellen oder zu widerlegen, namentlich überall da, wo der Hr. V. unmittelbar gegen meine Ansichten und Behauptungen spricht; aber ich thue es nicht, denn, hätte er mit seinen fast scheinbaren Einwendungen nur gespasst, wie mit der Behauptung sub 2. — so lachte er wohl gar meiner Kurzsichtigkeit; — und, hätte er mich vielleicht gar nicht verstanden, was ich wohl auch behaupten könnte, möchte ich nicht gern so bescheiden als möglich seyn, (oder auch nicht — denkt mancher vielleicht im Stillen, du magst es dir nur nicht sagen, dass du dich nicht verständlich genug gemacht hast —) so würde zu weiterer Belehrung und Auseinandersetzung hier nicht der Ort seyn, da würde ich den Hrn. V. dann nur auf mein eben angeführtes Werk zu verweisen nöthig haben, wo das Theorem ganz durchgeführt wird; aber, wie schon gesagt, ich will lieber gar nicht sehen und behaupten, nur bitten will ich: dass, wer auch meine Bemühungen für das Fach der Harmonielehre der Beachtung, u. s. w. werth halten sollte, mir immer mit seinem Namen entgegen treten möge, denn nur in diesem Falle werde ich mich verpflichtet halten, zur Rechtfertigung u. s. w. nie aber im entgegengesetzten.

Dr. *Franz Stoepel.*

*) Man vergleiche auch A. I. S. 30 und 31 meines *Systems der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel etc.* welches Werk in den nächsten Tagen erscheint.

Kurze Erwiderung.

Hr. Dr. Stöpel beschwert sich, dass ich mich nicht genannt habe, als ob in wissenschaftlichen Dingen der Name mehr als die Sache zu berücksichtigen sey. Statt meine Einwürfe gegen seinen Aufsatz (in No. 35 dieser Zeitung) zu widerlegen, welches er unterlässt, führt er mehre Stellen aus dem meinigen an, deren Sinn durch Weglassung ein ganz anderer wird. Er verfährt hierbey auf ähnliche Weise, wie er bey seiner Anführung des Fischer'schen Choralsatzes gethan hat, deren Richtigkeit ich nicht bezweifelte, deren Unrichtigkeit aber bereits von Hrn. Fischer in dieser Zeitung gerügt worden ist.

• • •

Bekanntmachung.

Wer die Stelle eines Directors bey der Erzbischöfflichen Domkapelle in Kölln am Rhein zu übernehmen beabsichtigt, beliebe sich an den dortigen Domkapitularen und Dompfarrer Hrn. Triltz zu wenden, und mit seinem des-

fallsigen Gesuche ein Curriculum Vitae, beglaubigte Atteste über seine Moralität und seine theoretische und praktische Fähigkeiten, vorzüglich in Bezug auf die Direction, sodann die Partitur eines von ihm selbst componirten Musikstückes im strengen Styl Portofrey einzusenden.

Die Dienstgeschäfte bestehen: 1) in der Direction bey den Proben und Aufführungen der musikalischen Messe an circa 60 Sonn- und Feyertagen; 2) in der Bildung eines Sänger-Chors für die Domkapelle und dem Unterricht in einer zu diesem Zweck einzurichtenden Singschule.

Dafür ist ein Jahrgehalt von 400 Thaler pr. Cour. angewiesen.

Uebrigens bietet die grosse Stadt einem durch Fähigkeiten und gutes Benehmen sich empfehlenden Manne Gelegenheit zu nicht unbedeutendem Nebenverdienste dar.

Kölln, im December 1825.

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

(Beschluss.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Albes, C. W., Tänze für Orchester. 1ste Lief .. 16 Gr.
Auber, Duo und Gesänge aus dem Schnee, für 2 Flöten.................... 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouverture daraus.................... 8 Gr.
Auswahl beliebter Lieder, für 1 Flöte. No. 1—3 à 4 Gr.
— do. Tänze für 1 Flöte. No. 1...... 4 Gr.
Enckhausen, H., Gr. Polonaise pour Fl. avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 6. 1 Thlr. 20 Gr.
Fischer, J. G. C, (Eleve von Walch) Tänze für Orchester. 1ste Sammlung........ 1 Thlr. 6 Gr.
Heinemeyer, C., Variationen über: Mich fliehen alle Freuden, für Flöte, mit 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell oder mit Pianoforte. 20 Gr.
Krollmann, A., Variationen über 3 beliebte Themas für 1 Flöte No. 1—3.......... à 6 Gr.
Lübeck, J. H., 3 Gr. Duos conc. p. 2 Fl. Op. 5. No. 1. 14 Gr.
— 3 do. do. do. do. 2. 20 Gr.
— 3 do. do. do. do. 3. 22 Gr.
Maurer, Louis, 3 gr. Quatuors conc. pour Violon avec 2de Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 28. No. 1—3......... à 1 Thlr. 4 Gr.
— Airs russes var. p. Violon avec idem. Op. 41 20 Gr.
— Polonaise pour Violon avec 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 42.............. 1 Thlr.
Mazas, F., Barcarole fran;aise var. pour Violon avec Orchestre. Op. 9............... 1 Thlr.
Neumann, H., Quartett für Flöte, Violine, Bratsche u. Violoncell. Op. 22............ 20 Gr.
Rudersdorff, J., 6 Var. sur un Andante, précédées d'une Intr. pour Violon avec 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9............ 16 Gr.
— Variations pour Violon avec Orch. Op. 12 1 Thlr.

Für Gesang.

Auber, Rondo aus dem Schnee: Wenn sich mit Eis bedecket, mit Pianoforte oder Guitarre 5 Gr.
Benzon, S., 6 Lieder mit Pianoforte. 35stes W. 8 Gr.
Bundesgesänge der Freimaurer-Freundschaft mit Pianoforte........................ 16 Gr.
Keller, Carl, Gesänge mit Pianof. oder Guit. 19tes Werk. No. 1. Ariette alla Polacca... 10 Gr.
— No. 2. An die Mädchen............... 10 Gr.
— No. 3. Die Unbekannte............... 5 Gr.
— No. 4. Lob der Nacht................ 5 Gr.
Maurer, L., Tscherkessenlied, mit Pianoforte oder Guitarre .... 2 Gr.
Neumann, Madame, Lied der Margaretha aus den Hagestolzen, mit Pianoforte oder Guitarre.. 2 Gr.
Nicola, Carl, 4 Gesänge von Carl Grüneisen, mit Guitarre...................... 10 Gr.
— Einzeln No. 1. Thränenloser Schmerz. No. 2 u. 3. Lieder eines Zimmergesellen. No. 4. Tiefes Grab...................... à 4 Gr.
Quodlibet aus der Liederposse: Die Berliner in Wien, mit Pianoforte oder Guitarre........... 10 Gr.
Weber, C. M. v., Die Zeit, und: Wiegenlied, mit Pianoforte oder Guitarre............... 4 Gr.
— Volkslied: Mein Schätzerl ist hübsch, und: Lied an den Mond, mit Pianoforte oder Guitarre.......................... 4 Gr
Wunsch und Entsagung: Der Pabst lebt herrlich, mit Pianoforte oder Guitarre........... 2 Gr.
Zöllner, C. H., 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. Op. 12.............. 1 Thlr.

Für Guitarre.

Kreutzer, Jos., 6 Variations avec Introduction pour 2 Guitarres sur le Thême de l'Opera: Der Freyschütz: Wir winden dir. Op. 6.. 10 Gr.
— 6 Variations pour Guitarre seule sur le Thême de Mozart: Wer ein Liebchen. Op. 7... 8 Gr.
Lübeck, J., H., Variations. Op. 3 et 4...... à 6 Gr.
Wagner, J. H., 4 Rondos. Heft 1 u. 2..... à 6 Gr.

Nächstens erscheint:

Maurer, L., Der neue Paris, Operette im Klavier-Auszuge, complett und die einzelnen Sachen daraus, so wie im Arrangement für 2 Flöten.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen in den nächsten Wochen:

L. van Beethoven, 5e und 6e Sinfonie in Partitur.
Händel, Athalia, Klavierauszug von Clasing......
Kalkbrenner, gr. Sonate p. l. Pianof. à 4 mains.
Onslow, gr. Sonate p. l. Pianof. avec acc. de Violon u. a. m.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten December. №. 52. 1825.

Nachrichten.

Leipzig. Was von Ostern bis gegen Weihnachten dieses Jahres in musikalischer Hinsicht bey uns vorgefallen ist, soll hier in gedrängter Kürze zusammengestellt werden. Wir hatten acht Extra-Concerte. Am 6. May liess sich im Saale des Gewandhauses der erste Tenorist vom königl. ständischen Theater in Prag, Hr. Sebastian Binder, hören. Seine Stimme ist eben so schön, als seine Fertigkeit gross; auch seinem Geschmacke muss man alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Da ihm Dem. Henriette Sontag mit zwey Arien beystand, war das Haus gefüllter, als es sonst im Sommerhalbjahre zu seyn pflegt. Dennoch war es dem mit grossem Beyfall aufgenommenen Sänger nicht gefüllt genug: eine Klage, die öfter, und nicht bloss hier, vernommen wird. Allerdings war das Concert, das Dem. Sontag am 15ten dieses Monats gab, besuchter. Hr. Binder erwiederte die Gefälligkeit der sehr geschätzten Sängerin zu unser Aller Freude, und beyde ernteten vollen, sehr verdienten Beyfall. Darauf trat am 23sten Aug. im Saale des Theaters Hr. Franz Schalk auf, auch aus Prag, und blies mehre Stücke auf dem Basset-Horne, das, wie es auf dem Zettel lautete, der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Den meisten Beyfall erhielt der von ihm am besten vorgetragene Schweizerreigen. Einen ausgezeichnet hohen Genuss bereitete uns am 15ten Septemb. Hr. Joh. Schneider, der Bruder des Componisten, ein bereits hinlänglich bekannter, meisterlicher Orgelspieler, zu jener Zeit noch Organist in Görlitz jezt als Hoforganist in Dresden angestellt. Am 19ten entzückte uns durch Compositionen und kräftiges Spiel Hr. Kapellmeister L. Spohr. Nur von der Ouverture zu *Macbeth* können wir nichts Rühmliches sagen; sie gefiel auch allgemein am wenigsten. Die ganze Musik zu diesem Trauerspiele, die wir später im Theater hörten, ergreift den Gegenstand keinesweges so, dass sie mit der rühmlich bekannten von Reichardt einen Vergleich aushalten könnte. Es fehlt ihr das Schaudererregende und Wilde, das wie unheilverkündender Sturm in Reichardts Composition die Seele erschüttert. Die Stimme der Tochter des geehrten Virtuosen ist gut, wie ihre Fertigkeit: aber sie hat den grossen Fehler im hohen Grade, dass sie die Worte nur sehr undeutlich ausspricht. Dann zeigte sich Hr. Carl Müller, Herzogl. Braunschweigischer Concertmeister, in unserem Abonnement-Concerte und in einer im Saale des Musik-Vereines gegebenen Abendunterhaltung mit einem sehr netten und fertigen Violinspiel. Er fand nicht geringen Beyfall, ungeachtet die Wahl des vorzutragenden Stückes, es waren Variationen von Polledro über Nel cor più non mi sento, nicht unter die geschmackvollen gerechnet werden kann. Seiner Abendunterhaltung konnten wir nicht beywohnen. Bemerken müssen wir aber, dass er hier durch gut gewählte Compositionen die Ehre seines Geschmackes rettete. Von Hrn. Iwan Müller und Hrn. Möser wollen wir in der Darstellung unserer Abonnement-Concerte sprechen.

Zuvor noch das Wichtigste vom Theater.

Im July trat Dem. Schwarzböck aus Wien in *der Schweizerfamilie* und in *Johann von Paris* als Prinzessin auf. Sie besitzt eine jugendlich schöne, noch nicht völlig gebildete Stimme, mit der sie viel leisten kann, wenn sie würdig gebraucht, was ihr die Natur freundlich verliehen hat. Im Sept. kam *der Berggeist* von Döring und Spohr, und zwar vom Componisten selbst dirigirt, zum ersten Male auf die Bühne und fand Beyfall, doch nicht so allgemeinen, als *Jessonda.* Die Decorationen waren wieder überaus glänzend. Die Oper ist, so wie *Rübezahl* von Würfel, mehrmal wiederholt worden. Zuweilen giesst auch *der Freyschütz* seine Kugeln und *Euryanthe* schmachtet und glüht, so

oft es angeht. Am 10ten October sang Dem. Canzi im *Barbier von Sevilla* ihre erste Gastrolle, zweymal darauf im *Tancred*, im *unterbrochenen Opferfeste*, in *der diebischen Elster*, in welcher aber der Löffel geschickter, als die Herzen gestohlen wurde, was jedoch nicht an irgend einem Einzelnen, sondern lediglich am Ganzen lag, das sich, für eine Rossini'sche Oper besonders, viel zu schwerfällig bewegte, wobey, wie jeder weiss, der ganze Reiz verloren geht; ferner trat sie im *Figaro* und im *Freyschützen* auf. Auch sang sie uns einige Arien, als Zwischenergötzungen. Ihre Fertigkeit ist sehr bedeutend und überall hört man, dass sie im vollen Sinne des Wortes zu singen versteht. Aber die Reise aus Italien nach nördlicheren Gegenden hatte ihrer Stimme etwas Heiseres gegeben, das nur im *Tancred* meist verschwunden war. Wir wünschen und hoffen, dass sich das bey einiger Gewöhnung an unser Klima bald wieder geben soll. Sie wird für den Winter wieder zu uns zurückkehren. Sie gefiel sehr. Ferner ist Dem. Erhardt, die sich in ihrer Antrittsrolle im *Tancred* mit ihrem jugendlichen Alt allgemeinen Beyfall erwarb, engagirt worden, so wie an die Stelle der früh verstorbenen zweyten Sopran-Sängerin, Mad. Werner, Dem. Schulz, die zum ersten Male, als *Euryanthe*, nicht ohne Beyfall auftrat, angenommen worden ist. Auch ist Spohr's *Faust*, der von den Bretern unserer Stadtbühne noch nicht aufgeflogen war, nun bereits mehrmal ohne allen Schaden vom alten bösen Feind zur Erlustigung der lieben Menschheit in Nacht und Graus geschleudert worden. Das Uebrige ist Alles in guter Ordnung geblieben (manchmal werden die Zeitmaasse etwas vergriffen) und wir gehen daher zu unseren jährlichen Abonnement-Concerten über.

Sie wurden, wie gewöhnlich, am 29sten September eröffnet, und zwar mit der schönen Symphonie von Feska No. 1. Ein ausgezeichnet schöner Vortrag derselben liess uns abermals einen, vorzüglich in symphonischen Leistungen hohen Genuss mit Zuversicht erwarten, worin wir auch nur sehr wenige Male etwas getäuscht worden sind, was aber nicht am Spiele, sondern an der Sache lag. Im zweyten hörten wir Mozarts Symphonie aus D dur (ohne Menuet.). Die Symphonie von Neukomm Op. 37. ist doch nicht bloss einfach, sondern für den Stand dieser Musikgattung etwas zu nüchtern, obwohl der erste Theil des ersten Satzes recht angenehm und ein Andante, als dritter Satz, vielleicht noch besser nach einigen Verkürzungen, recht schön genannt werden muss. Auch eine neue Ouverture von Beethoven hatte gar nicht allgemein gefallen. Desto feuriger und mit Recht wurde seine Symphonie No. 1. aus C dur aufgenommen. Den zweyten Theil des fünften Concertes füllte eben dieses genialen Meisters herrliche Musik zu Göthe's *Egmont*. Die poetischen Erläuterungen von Fr. Mosengeil wurden diessmal vom Hrn. Declamator Solbrig gesprochen. Im sechsten enzückte die bey aller Klarheit höchst geniale Symphonie Mozarts aus C dur mit der Schlussfuge, stattlich vorgetragen, Aller Herzen. Im zweyten Theile Beethovens herrliche Ouverture zu *Coriolan*, wobey wir bemerken, dass wir dieses Jahr die Ouverturen des zweyten Theiles öfter nach irgend einem Concertstücke für Gesang oder für Instrumente erhalten. Im siebenten Beethovens Symphonie No. 2 D dur. Wahrscheinlich hören wir des Meisters Symphonieen diesen Winter der Reihe nach, was Allen erwünscht seyn müsste. Dabey muss es aber noch besonders gerühmt werden, dass sie die Direction, mit den Werken anderer Meister so mannigfaltig wechselnd, zu Gehör bringt, wodurch die Einseitigkeit bey Spielern und Hörern am besten vermieden oder doch gemindert wird. Im achten: Symphonie von C. M. v. Weber. Sicher eine frühere Arbeit desselben, die allerdings sehr schöne Stellen, aber doch so wenig Zusammenhängendes hat, dass sie der nun geläuterte Geschmack des trefflichen Componisten gewiss selbst nicht mehr billigt. Sie gefiel nicht. Im neunten Beethovens Ouverture zu *Lenore*, schön ausgeführt. Im andern Theile: Lindpaintners Ouverture zu dem Schauspiele *der Paria*, recht eingänglich, sehr voll instrumentirt mit Cymbeln, Trommeln und Pfeifen. Im zehnten: neue Symphonie von Ries (Es dur, No. 3.), mit sehr schönen Stellen, aber gehalten kann man sie nicht nennen. Im eilften hatten wir wieder das Vergnügen, Mozarts Symphonie aus G moll zu hören. Wie herrlich das Ganze! wie köstlich besonders das Andante! Eine neue Ouverture zu der Oper: *die Bürgschaft* von C. Mayer, hat viel gute und trefflich ausgeführte Gedanken, die aber nicht recht zu einem Ganzen verarbeitet sind, so dass der Eindruck bey allem Aufwande von Mitteln nicht bedeutend schien.

Als Concertspieler traten der Reihe nach auf: 1) Hr. Heinze, mit dem Clarinett-Concerte von C. M. v. Weber, F moll. Er spielte recht gut;

das Adagio war vorzüglich durch schönen Ton ausgezeichnet; 2) blies Hr. Iwan Müller auf der von ihm verbesserten Clarinette eine nicht schöne Composition mit gutem Tone und grosser Fertigkeit; am schönsten klangen die ausgehaltenen Töne. Im folgenden Concerte bliess er noch einmal und zwar ein von ihm selbst componirtes, aber auch nicht ausgezeichnetes Clarinetten-Concert mit ausserordentlicher Fertigkeit. Der Ton war jedoch für einen Meister nicht gleichmässig genug, die Cadenz unverhältnissmässig lang und, so viel Schwierigkeiten auch immer darin glücklich überwunden wurden, nicht eben geschmackvoll. Ueberhaupt scheint die Clarinette durch Hrn. I. Müller's Verbesserungen nur zu Gunsten derer viel gewonnen zu haben, die durch ungemeines Passagenwerk und harmonische Uebergänge aller Art sich belustigen lassen, welche freylich öfter nur vermittelst allerley An- und Zusätzen von Holz und Messing hervorgebracht werden können. Wenn nur aber auch dabey immer der eigenthümliche Ton des Instrumentes bleiben wollte! Und dieser scheint doch auch hier an seiner Selbstständigkeit mehr verloren zu haben, als es für ächte Musik zuträglich ist. Ref. glaubt, dass die eben bemerkte Ungleichheit des Tones nicht dem Bläser, sondern vielmehr der Veränderung des Instrumentes zuzuschreiben ist. Der Ton hat nämlich nicht mehr das gedeckt Volle, wodurch sich die Clarinette auszeichnet, sondern etwas Spitzigeres, etwas, das zwischen ihr und der Hoboe schwebt, wodurch sich freylich der bestimmte Character zu grossem Nachtheil der Kunst, wenn anders jene Verbesserungen allgemein würden, zu sehr verwischen müsste; 3) trug unser Concertmeister Hr. Matthäi ein Violinconcert aus A moll vor. Sein treffliches Spiel wurde mit lautem Beyfalle aufgenommen. Der letzte Satz ist ausgezeichnet. 4) wurde von Hrn. Fuhrmann das Pianoforte-Concert aus D moll von Kalkbrenner mit schönem Auschlag und vieler Fertigkeit gespielt. Die Composition ist angenehm, aber gesucht angenehm, nicht wie aus einem Gusse hervorgegangen; 5) wurden in demselben Concerte noch Variationen für die Hoboe, von Hummel componirt, von Hrn. Rückner geblasen. Die Bearbeitung war schön und das Spiel sehr lobenswerth. Sein Ton hat etwas Einnehmendes in sanften Gängen, im Starken ist er noch zu spitz; 6) Hr. Grenser bliess Fürstenaus Flötenconcert aus Cis moll mit gewohnter Fertigkeit und Anmuth, so weit nämlich das Concert die letztere gestattet. 7) Hr. Musikdirector Möser, Violin-Virtuos aus Berlin, ergötzte uns nicht nur in einem — leider nicht sehr besuchten — Extraconcerte, worin er unter andern ein von ihm umgearbeitetes Concert von Maurer vortrug, dasselbe, das er in Paris mit grossem Beyfalle spielte, sondern auch in einem unserer Abonnement-Concerte. Ton und Vortrag desselben sind meisterlich; auch wurde er nach Verdienst sogleich bey seinem Auftreten mit Auszeichnung empfangen; 8) gab uns Hr. Voigt ein Concertino für das Violoncell von F. Danzi, sehr lobenswerth; 9) zeigte der junge Eichler sehr gute Fortschritte in seiner Kunst. Er spielte eine Concert-Polonaise für die Violine von Spohr; er hat im Laufe dieses Jahres nicht bloss an Fertigkeit zugenommen; 10) wurde uns zum ersten Male Introduction und Potpourri für die Alt-Viole, von J. N. Hummel componirt, vom Musikdirector des hiesigen Theaters, Hrn. Präger zum Besten gegeben. Die Verbindung und Bearbeitung der mancherley Opernstückchen ist, bis auf eine zu auffallende Länge in Di tanti palpiti aus *Tancred*, sehr unterhaltend, und Hr. Präger trug Alles mit so ungemeiner Fertigkeit und mit so reinem Tone vor, dass ihm mit Recht ein sehr lebhafter Beyfall zu Theil wurde. Jenes Edle und Rührende, was ein dem Instrumente eigentlich angemessenes Spiel so tief anzuregen vermag, konnte der Hr. Musikdirector in einem Potpourri freylich nicht geben wollen: aber es hätte bey so grosser Gewandtheit doch einiger Spässchen nicht bedurft, die dem wehmüthig Ehrlichen, was in der Alt-Viole vorzugsweise erklingt, gar zu fern liegen.

Solo-Sängerin für das erste Vierteljahr unserer Abonnement-Concerte ist Dem. Peters, aus Meklenburg Strelitz. Ihre Stimme hat den Reiz jugendlicher Frische und etwas Sanftes und doch Volles; auch ihre Fertigkeit ist nicht gering: aber ihre Aengstlichkeit, die bey ihr länger als gewöhnlich anhielt, verdarb ihr zuweilen das Halten und Tragen des Tones nur zu sehr. Dazu kam noch, dass die Rossini'schen Scenen, die nun einmal von allen Sängerinnen fast ohne Ausnahme vorzugsweise gewählt werden, ob sie gleich nicht allen zusagen, einen weit lebhafteren Vortrag fordern, als die Aengstlichkeit der jungen Sängerin gestatten wollte. Wir sind daher sehr erfreut, von ihr, der wir viel Gutes nicht grundlos zutrauen, nun in Wahrheit sagen zu können, dass sie über diesen gar zu befangenen Zustand, der schon mancher recht bra-

ven angehenden Künstlerin ihre Laufbahn länger beschränkte, als es Gabe und Kunst an und für sich nöthig gemacht hätten, sich glücklich erhoben hat. Seitdem sie einmal es über sich genommen hatte, in einer Scene und Arie aus *Camilla* von Ferd. Pär ohne zu grosse Bangigkeit aufzutreten, singt sie in der That so anmuthig, dass man zu grossem Lobe und noch mehr zu grossen Erwartungen berechtigt ist. Eine zweyte junge Sängerin, Dem. Lägel aus Gera, ist bereits in einigen Concerten wieder bey uns aufgetreten und hat viel Gewandtheit gezeigt. Ihr Ton ist besonders im mezza voce recht angenehm. Vom Tenoristen Hrn. Häring ist bereits in früheren Berichten wiederholt mit verdientem Lobe geredet worden. An Fertigkeit und Geschmack hat er noch bedeutend gewonnen, so dass er unter die ausgezeichneten Sänger gezählt werden muss. Unter den Chören und grösseren Gesangstücken, die wir bis jetzt hörten, waren die vorzüglichsten: der Chor von Haydn: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"; ein Opferlied von Matthison und Beethoven (Diess wollen wir jedoch noch einmal hören, ehe wir darüber sprechen); Scene, Chor und Quartett aus *Palmira* von Salieri; *Meeresstille und glückliche Fahrt* von Göthe und Beethoven; Quartett und Schlusschor aus *Gerusalemme liberata* von Righini und Finale des ersten Aufzugs aus *La clemenza di Tito*. In diesem meisterlichen Schlusssatze zeigte sich Dem. Peters, als Sesto, wir mögen auf klangvolle Stimme, auf Reinheit des Tones oder auf guten Vortrag sehen, so trefflich, dass eine völlig fertige Sangmeisterin gewiss nur Einiges schöner, dafür aber auch Anderes vielleicht mit bereits matt gesungener Stimme vorgetragen hätte. Auch die Scene und Arie von Naumann, Contro Armidoro stesso u. s. w. die zwar einfach, aber keinesweges dürftig ist, wie die Compositionen dieses Mannes kürzlich genannt worden sind, sang sie mit so viel natürlicher Anmuth und mit so vollem Tone, dass wir ihr für diesen letzten Abend ganz besonders zu danken haben.

Cassel, im December. Unser Theater scheint nicht in den dauernden Besitz einer Prima donna kommen zu sollen: auch Dem. Wohlbrück hat es nach kurzem Aufenthalte wieder verlassen, obgleich sie wohl keiner ihrer Vorgängerinnen nachstand. Sie ist eine eigentliche Sopranistin; ihre beträchtliche Höhe (F), so wie ihre Kehlfertigkeit und ihr angenehmes Spiel, unterstützt von leidendschaftlicher Liebe zur Kunst, setzen sie in den Stand, jeder billigen Anforderung zu entsprechen. Wohl nicht ohne Grund tadelte man zuweilen ihre Intonation (sie lässt den Ton sinken); doch hat sich dieser Fehler, seitdem sie früher bey uns gastirte, bedeutend verringert.

Ihre Antrittsrolle war Amenaide im *Tancred*, eine Rolle, der sie vollkommen gewachsen war und worin sie daher auch gut aufgenommen wurde. Weniger genügte sie als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, ihrem zweyten Debut, weil sie in Gesang und Spiel übertrieb, daher man die Zartheit vermisste, mit welcher wir diese Rolle früher, zuletzt von Dem. Roland, ausführen hörten. Es scheint überhaupt, als ob diese und ähnliche Rollen sich nicht ganz für Dem. Wohlbrück eigneten. Neu war bey der Vorstellung *der Schweizerfamilie* Hr. Gerber (Paul), welcher sehr gefiel. Als Hannchen in *Rosette* von Bretzner und Bierey (welche zur Geburtsfeyer Ihrer. K. H. der Kurfürstin gegeben wurde) trat Dem. Wohlbrück schon als wirkliches Mitglied unserer Bühne auf. Die Partieen waren gut besetzt und wurden eben so ausgeführt. Am meisten gefielen jedoch Dem. Roland (Röschen) und Hr. Gerber (Jacob Buschmann). Die Handlung der Oper hat, so wie ihre Musik an sich betrachtet, viel Gutes; ob sie sich aber zur Verherrlichung der gedachten Feyer eigneten, lassen wir dahin gestellt seyn.

Eine der besten Rollen der Dem. Wohlbrück war Susanne in *Figaro's Hochzeit*. Die Lebhaftigkeit ihrer Darstellung, der nette Vortrag ihrer Gesangstücke und ihre Sicherheit in dem Ensemble erwarben ihr allgemeinen Beyfall. Hr. Föppel (Figaro) stand ihr würdig zur Seite. Durch das Engagement dieses Künstlers hat unsere Oper viel gewonnen. Seine vortheilhaften Naturanlagen, von tüchtigen musikalischen Kenntnissen gehoben, und besonders sein bescheidenes Benehmen, haben das Publicum sehr für ihn gewonnen. Anfänglich nur für Bariton-Partieen engagirt, hat er sich doch auch schon in anderen Fächern, selbst im Komischen, z. B. als Bartolo im *Barbier* und als Leporello in *Don Juan*, mit glücklichem Erfolge versucht.

Dem. Wohlbrück verdient noch als Pamina in *der Zauberflöte*, als Libussa in der Oper gleiches Namens und als Clorinde in *Aschenbrödel* rühmlich erwähnt zu werden. Sie ist nun abgegangen und hat ihren Platz einer jungen Künstlerin, Dem.

Schweizer aus München, überlassen. Diese trat zuerst als Prinzessin in *Johann von Paris* mit ausgezeichnetem Beyfall auf. Ihre Stimme ist eigentlich mezzo Soprano, und die Töne, welche diesem angehören, sind kräftig rund und schön, in der Höhe hingegen (sie gab in genannter Partie bey einem aufsteigenden stakkirten Skalengange das dreygestrichene d an) ist sie schwach und unsicher. Ihr gewandter Vortrag zeugt übrigens von guter Schule. Mit Dem. Schweizer trat zugleich Hr. Wild aus Darmstadt als Johann auf. Dieses ausgezeichneten Sängers Kunstleistungen sind zu bekannt als dass es nöthig wäre, hier darüber ausführlicher zu sprechen; nur die Bemerkung sey uns erlaubt, dass, wenn wir Ersatz für unsern unvergesslichen Gerstäcker finden sollten, diess nur durch Hrn. Wild geschehen konnte. Die General-Direction, welche diess erkannte, hat ihn zur Freude des Publicums zu dem Unsrigen gemacht.

Mit gleichem Glücke, wie in *Johann von Paris,* trat Dem. Schweizer als Desdemona in *Otello* auf; sie sang diese Partie mit vieler Energie. Obgleich unser braver Albert den Rodrigo trefflich sang, und die Rolle des Jago durch Hrn. Gerber bedeutend gewonnen hatte, überhaupt das ganze darstellende Personal zum Gelingen dieser Vorstellung das Seinige that, so glänzte doch Hr. Wild (Otello) hervor. Kraft, Gewandtheit und besonders Ausdauer, wesentliche Erfordernisse zur guten Ausführung dieser Partie, besitzt er in einem bewunderungswürdigen Grade. Es herrschte daher auch nur eine Stimme, dass Hr. W. als Otello alle seine Vorgänger übertreffe. Beyde Debutirenden wurden, wie bey ihren ersten Gastspielen, hervorgerufen. Dem. Schweizer gab die Donna Anna in *Don Juan,* ihre dritte Debutrolle, mit weniger Glück, als Hr. Wild den Don Juan. Ein Liedchen zur Guitarre aber, welches Hr. W. fast unmittelbar nach der Serenate: Lass dich am Fenster sehen etc. einlegte, befremdete mit Recht allgemein. Für sich bestehend mag das Lied gut seyn; allein hier war es durchaus nicht an seinem Orte; schon die Tonart (C dur nach D ♯) war von übler Wirkung. Von den späteren Rollen, womit uns Hr. Wild erfreute, verdienen vorzugsweise Joseph, Rudolph in *Rosalieb* und Murney im *Opferfest* genannt zu werden. Endlich gastirte noch ein Komiker, Hr. Walter, als Staberl in Staberls Reiseabentheuern. Seine Komik fand ungetheilten Beyfall, wesshalb das Stück wiederholt wurde. Die Gesänge zu dieser Posse sind nicht komisch genug, um von besonderer Wirkung seyn zu können. Weniger als im Staberl gefiel Hr. W. als Hausmeister im *neuen Sonntagskind.* Er ist Tenorist; daher liegt diese Partie für ihn zu tief.

Neue Opern waren: *Libussa* von Kreutzer und *Leocadie* von Auber. Die erstere wurde zur Geburtsfeyer Sr. K. H. des Kurfürsten gegeben. Sie war mit grösster Pracht in die Scene gesetzt und wurde mit vielem Eifer für gute Darstellung ausgeführt, fand aber demungeachtet nur wenig Beyfall. Die Musik enthält indess viele vortreffliche Stücke. Hieher gehören das erste Finale, ein grosses Ensemble des zweyten Aktes, das zweyte Finale und vorzüglich ein grosser Chor (A dur) des dritten Aktes. Nur zu lang will man die Oper finden und häufig Reminiscenzen aus anderen Opern gehört haben. *Leocadie* von Auber, worauf man sehr gespannt war, ist zwar nicht geradezu durchgefallen, hat aber auch kein sonderliches Glück gemacht. Die Musik hat manches Eigenthümliche und in der That mehre schöne Stellen, aber auch viele Anklänge, die an *den Schnee* von demselben Verfasser erinnern. Die Oper wurde übrigens recht brav gegeben.

Unter mehren Concerten, welche im Laufe des Sommers Statt fanden, waren die des Hrn. Musikdirectors Carl Möser aus Berlin und der Dem. Blahetka aus Wien die vorzüglichsten. In dem erstgenannten trug Hr. Möser ein Concert von seiner Composition vor. Die Art seines Spiels hat sehr angesprochen, weniger aber die Composition, von der sogar einige behaupten wollten, sie sey nicht vom Concertgeber. Ausserdem spielte er ein Adagio und Rondo von Mayseder; Dem. Roland erfreute uns mit einer Arie von Mozart mit obligater Violinbegleitung (von Hrn. Möser vorgetragen) und einer Cavatine von Rossini.

Ein genussreicher Abend wurde uns durch das Concert zu Theil, welches Dem. Blahetka gab. Durch Virtuosität und ausdrucksvolles Spiel gleich ausgezeichnet, fand die junge Künstlerin viel Bewunderer. Den rauschendsten Beyfall erwarb sie durch den Vortrag von grossen Bravour-Variationen ihrer eigenen Composition, weniger mit einem Pianofort-Concerte von Kalkbrenner. Ausserdem spielte sie noch Variationen auf der neuerfundenen Physharmonica; Dem. Schweizer trug mit Hrn. Wiele eine Arie von Winter mit obligater Violinbegleitung trefflich vor, und Hr. Wild sang eine Arie von Rossini.

Italienische Oper in Nordamerika.

Davon berichtet das *Harmonikon* folgendes: „Ein Agent des Hrn. Price, des wackern und thätigen Directors des Theaters in Newyork, ist nach England gekommen, um italienische Sänger und Sängerinnen anzuwerben, welche dort italienische Opern geben sollen; er war jedoch nicht sehr glücklich und konnte bloss den jüngern Crivelli engagiren, welcher in London nur zweyte Rollen gesungen hat. Hr. Price hat indess die Familie Garcia, nämlich Hrn. und Mad. Garcia und deren Sohn und Tochter, engagirt. Wie mit diesen beschränkten Mitteln eine Oper zu Stande kommen soll, ist nicht wohl abzusehen. Dem. Garcia ist zwar eine brave Sängerin, aber ihre Stimme ist Alt, nicht Sopran, der daher noch fehlt. Auf den Vater, der sehr oft an Heiserkeit leidet, ist desshalb wenig zu rechnen; die besten Jahre sind überdiess bey ihm vorüber. Madame Garcia gab vor einigen Jahren in Paris zweyte Rollen, versuchte es dann in London, machte aber kein Glück. Der Sohn ist noch gar nicht öffentlich aufgetreten. Aber unsere transatlantischen Brüder haben in dieser Gattung musikalischer Darstellungen noch wenig Erfahrung und mögen daher noch leicht zu befriedigen seyn. Die Gehalte, welche den genannten Künstlern verwilligt worden sind, wie man sagt, übersteigen allen Glauben. Bisher liess sich England für die thörichte Verschwendung, mit welcher es fremde Sänger bezahlte, von dem übrigen Europa auslachen. Wenn es aber mit jenen Contracten seine Richtigkeit haben sollte, so möchte Amerika an die Reihe kommen."

Der engere Kreis. Ein Beytrag zur Aesthetik, auch der musikalischen.

Viele musikalische Unterhaltungen sind schon an dem aristokratischen Princip, an den Virtuosen gestorben. Man unterscheide Concert und Musik-Kränzchen. Das Concert gebe die grössten Instrumental-Sachen, Oratorien und Opern-Stücke zu besserer Würdigung von ihrer rein-musikalischen Seite, weil keine Handlung den Eindruck fortreisst und in's Ganze verschlingt. Jede Virtuosität mag den Isolir-Schemel betreten und Kunst-Electricität ausströmen; das Publicum sey ruhig horchend, geniessend, bewundernd seine hochbegabten Meister.

Aber wenn die Liebhaber-Talente einer Stadt sich zusammenthun, so entferne man die Virtuosen, überhaupt alle Fachkünstler. Die Erwartungen stellen sich dann anders, alle Forderungen werden herabgestimmt. Was die Zuhörer an der Kunst verlieren, das gewinnen sie an näherer Theilnahme, an Selbstthätigkeit. Verwandte und Bekannte zeigen, was ihnen Gott verliehen, was sie gelernt; und schon im Räumlichen muss alles ostensible Standbilder-Wesen vermieden werden, und das Ganze den Anstrich der gesellig-künstlerischen Unterhaltung bewahren.

Fast jeder Virtuos ist ein Usurpator, der alles Dankbare an sich reisst, und dem auch wohldienende Musik-Directoren das Beste znschieben. Der Wetteifernde wird entfernt, der Anstrebende zurückgedrängt; noch eher lässt man hier und da einen Anmaasslichen sich prostituiren, weil diess den Glanz des Matadors erhöht, wie schöne Frauen gern mit hässlichen gehen, als erhöhenden Folien.

Kaum braucht bemerkt zu werden, dass im Kränzchen die Liebhaber alle unter einander gleich seyn und die Fähigkeit allein den Unterschied begründen soll, warum man den Einen lieber und öfter zu hören wünscht, als den Andern. Hat das Protections-Frau Basen- und Kabalen-Wesen auch in einen solchen Musikverein den Weg gefunden, dann verdient das Institut daran zu sterben. Es muss Jedem vergönnt seyn, das einzustudiren, was ihn anspricht, das zu geben, was er ansprechend darstellen zu können meynt. Selbst-Ueberschätzung, Arroganz, Fürbitte der Verwandten wird freylich dem Musikleiter manchmal zu schaffen machen; aber er soll nur unparteyisch seyn, dann wird er immer ein deutsches Wort sprechen können. Und am Ende lässt er ein Vordringliches sich ein Paarmal bloss stellen; das Publicum wird bald Zeichen, dass es negativ elektrisirt worden, von sich geben, und das kurirt am schnellsten. Denn so eingenommen ein Selbstisches für seine Leistung ist, so empfindlich ist es doch für Beyfall oder Missfallen. Damit aber diese als wirklicher Maasstab des gefälligen oder missfälligen Eindrucks gelten können, müsste freylich das abgeschmackte conventionelle Immerklatschen durch gemeinschaftliches Einverstehen abgethan werden. Man mache bekannt, dass Schweigen noch kein Zeichen des Missfallens seyn soll, dass die Musikfreunde das sich mehr Auszeichnende lauter anerkennen wollen. Auch das Schweigen hat seine Stufen.

Beym freygegebenen Zutritt zur Production wird man ein merkliches und schnelles Wachsthum der Talente wahrnehmen, wogegen ohne die Hoffnung zur öffentlichen Darstellung die Lust zu guten Kunstleistungen ermattet. Das Kunstlicht will nun einmal nicht unter den Scheffel gestellt seyn, es will leuchten vor den Leuten. Das ist nicht Egoismus, Ostentation; nein! Der Liebhaber strengt seine volle Kraft, innerliche und äussere, nur dann an, wenn sie im Vordergrunde des Lebens sich bewähren soll. Er will sich selbst im offnen Raume hören, will sein eigenes Echo in dem Sinn und Gemüth der Hörer vernehmen. Mit dieser Erwartung wächst Neigung und Wetteifer, und die Möglichkeit des Missfallens stachelt zu vermehrter Uebung.

Damit aber alle Talente vielseitig sich geltend machen und der Zuhörer die Lust des Vergleichens geniessen möge, so sollten beliebte Musikstücke im Verfolg von verschiedenen Individuen vorgetragen werden.

Die Dauer solcher musikalischen Unterhaltungen wäre auf eine kürzere Zeit, als die der gewöhnlichen Concerte, etwa auf anderthalb, höchstens zwey Stunden zu beschränken. Nichts ist widerlicher, als wenn man sich vom Schönen, von der labenden Unterhaltung übersättigt hinwegsehnt. Die zu lange Dauer der Opern und Concerte ist eine Hauptursache der Ausartung der Musik, denn sie macht Gaucklerstücke nöthig, und wer lange reizen will, muss überreizen. Sie ist auch eine Hauptquelle der vielen negativen Urtheile, durch die sich das Publicum für die erlittene Kunst-Pein schadlos hält und durch welche Compositeurs und Directionen nur noch mehr irre geführt werden. Wenn Seiltänzer und englische Reiter ermüdend lange spielen, so geschieht es vielleicht, um lange sammeln zu können, diess geht aber bey der Beyfalls-Ernte nicht an; diese wird um so spärlicher, je länger sie dauert.
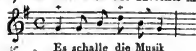
Musikalische Unterhaltungen öffentlicher Art sind in jeder Stadt nothwendig, damit ihre musikalischen Talente und selbst die der Umgegend sich ihrer selbst recht bewusst werden, und aufgemuntert in einen schönen Wirkungskreis hineinwachsen. Wenn dem so ist, so könnte das ganze Publikum zuweilen zu einem mitsingenden gemacht werden. Eine Gesellschaft junger Männer pflegte, bevor zwey- drey- und vierstimmige Gesänge von den Sängern unter ihnen vorgetragen wurden, das Zimmer mit einem vollstimmigen Chor „auszuräuchern" — wie sie es nannten. Ein solches einweihendes Singen könnte dazu führen, dass nach und nach vielstimmiger harmonischer Gesang weiter verbreitet würde.

RECENSION.

Schottische Lieder mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und kleines Chor mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell obligat, comp. von Ludwig van Beethoven. Op. 108. 1ster Heft, 2 Thlr., 2ter, 1 Thlr. 20 Gr., 3ter, 2 Thlr. 8 Gr. Berlin, bey Schlesinger.

Es wäre nöthig gewesen, dass Hr. v. B. oder der Verleger dieser Sammlung einige Nachricht über ihre Entstehung vorgesetzt hätte; denn so weiss man nicht einmal gewiss, ob das „Schottische" bloss auf die Gedichte geht — wie Jedermann es meynt, wenn er ankündigt: deutsche Lieder, italienische Canzonetten u. dgl. — und das „Componirt," wie das Wort sagt, auch von den Melodieen, oder bloss von der Begleitung und harmonischen Ausführung zu verstehen ist. Beyde Herren haben sich aber diese Bemühung nicht zumuthen wollen, und so muss sich Jeder die Sache denken, wie es ihm am wahrscheinlichsten ist. Uns ist am wahrscheinlichsten: es verhält sich mit diesen schottischen Liedern, wie mit denen, die ehemals von Jos. Haydn, englisch, in London, in zwey starken Foliobänden, englisch und deutsch, nach einer kleinen Auswahl, in zwey Heftchen, in Leipzig herausgegeben worden sind. Der englische Verleger hatte nämlich die Gedichte und die Melodieen, wie sie im Munde des Volkes sind, aufzeichnen lassen und Haydn übergeben, dass er sie, so viel möglich, ohne Abänderung, mit unserer jetzigen Harmonie in Verbindung brächte und dieser gemäss eine obligate Begleitung ausarbeitete. (Es geschah in Haydn's letzten Jahren, und Neukomm, der damals bey ihm lebte, soll die meisten also ausgearbeitet haben.) Irren wir, und ist das „Componirt" wirklich wie das Wort lautet zu nehmen: so ist unser Irthum nicht unsere Schuld, und Hr. v. B. wird ihn uns hoffentlich um so weniger übelnehmen, da er für ihn ein Lob einschliesst; denn

hat er diese Melodieen bloss in schottischer Weise selbst erfunden, so ist ihm diess zur Bewunderung und zu vollkommener Täuschung gelungen.

Der erste Heft enthält acht, der zweyte auch acht, der dritte neun Lieder. Sie einzeln durchzugehen, fehlt es bey dieser beträchtlichen Anzahl an Raum, und wir müssen uns mit einer allgemeinen Anzeige begnügen. Was die Melodieen anlangt, so sind sie, obgleich, wie die ächten Volkslieder jeder Nation, die deren hat, einander verwandt, doch eine wahre Fundgrube — nicht etwa nur für Componisten von Variationen, Potpourris u. dgl., sondern für Alle, die aus jedem, worin Sinn ist, den Sinn herauszuhören im Stande sind, mag er auch in Wendungen ausgesprochen seyn, die von denen, welche unter uns jetzt gangbar sind, noch so sehr abweichen. Letztes ist jedoch bey mehren nicht so sehr der Fall, dass dazu ungewöhnlich vielseitiger Geschmack nöthig wäre. Die Begleitung, oder, wie man hier vielmehr sagen muss, die harmonische Ausführung ist, wie alles, was dieser Meister schreibt, voll von Beweisen seines ganz eigenen, tiefsinnigen, tiefempfindenden, in der Art sich zu äussern am liebsten nach dem Sonderbaren greifenden Wesens. Oft wahrhaft bewundernswerth ist besonders, was er in den Vor- oder Nachspielen aus irgend Etwas, das die Melodie bot, aufzubauen gewusst hat, um den Sänger oder Zuhörer der Form und dem Ausdrucke nach in die Sache selbst zu versetzen oder ihn fester dabey zu halten. In dieser Hinsicht hat B. weit mehr gethan als Haydn; wie auch überhaupt seine Behandlungsart weit eigenthümlicher, ausgeführter, charaktervoller und mithin auch weit anziehender ist. Von den Gedichten ist zu sagen, was von den Melodieen gesagt worden ist. Die deutsche Uebersetzung ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht, ohne dass sie auf wörtliche Treue ausginge. Schade ist's aber, dass man zuweilen auf Stellen stösst, aus denen man schliessen möchte, der Uebersetzer habe nur den Originaltext, nicht die Musik vor sich gehabt, oder er sey kein Musiker, wenigstens kein Sänger. Gleich der Anfang des ersten (trefflichen) Liedes ist eine solche Stelle, wie Jeder sieht, der sich auf die Accente in der Musik versteht: 

was übrigens auch einen andern Nebenbegriff giebt, als das einfache: O let me Musik hear. Das äussere des Werkes ist nicht ausgezeichnet. Unten steht noch auf dem Titel: Diese Lieder können auch für eine Singstimme mit Pianoforte „allein executirt werden." Sie können: nun ja! —

Kurze Anzeige.

Ueber den Sternen, von Agnes Franz, und Unter den Sternen, von Carl Andrass, zwey Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von Friedr. Wilh. Berner. Breslau, bey Förster. (Pr. 8 Gr.)

Die Gedichte bilden Seitenstücke; und so sind sie auch vom Componisten behandelt: in der Form gleich, in Benutzung derselben für den Ausdruck verschieden. Die letzte Strophe beyder hat einige wohlbedachte Abänderungen. Gesang und Begleitung sind einfach und dem Texte sehr angemessen: die letzte aber ist durch ungewöhnliche Harmonie und Modulation bedeutender und für den Ausdruck eingreifender gemacht worden. (Bloss die Wendung, S. 1, Syst. 3, und wo sie dann wiederkehrt nach B dur, scheint uns für diese Schreibart zu fremdartig. Die Auflösung nach Fis moll, die darauf folgt, obgleich auch sie schnell und fremdartig ist, erscheint doch nicht so, weil sie so mild und in gehaltenen Accorden geführt wird. So ist sie vielmehr von wahrhaft schöner Wirkung). Wir können diese Lieder Allen, welche die jetzige deutsche Weise in dieser Gattung lieben und für den rechten Ausdruck singend und spielend zu handhaben wissen, bestens empfehlen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. die Inhaltsanzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit Benedetto Marcello's Bildniss.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.



